

# Esta lejanía tan próxima: Octavio Paz, la India y la dialéctica del viaje

## This Close Distance: Octavio Paz, India, And the Dialectic of Travel

**José Darío Martínez Milantchi**

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México  
Contacto: [j.dario.martinez@gmail.com](mailto:j.dario.martinez@gmail.com), [jose.martinez@yale.edu](mailto:jose.martinez@yale.edu)  
<https://orcid.org/0000-0002-6319-3650>

### RESUMEN

Este artículo examina las representaciones de algunos lugares de la India e indios en *Ladera este* y *El mono gramático* de Octavio Paz, enfocándose en la relación entre movimiento y fijeza. El análisis toma como marco teórico el interés del autor en los opuestos, expresados a través del oxímoron y la paradoja, combinado con el género de la crónica de viaje, para desarrollar dos hipótesis. Por una parte, se argumenta que mediante el oxímoron y la paradoja dichos textos presentan el movimiento y la fijeza como una dialéctica abierta donde los términos opuestos se implican y contaminan entre sí sin anularse. En la práctica, esta dialéctica resulta en un escenario poético donde el viajero no es móvil en oposición a su destino por definición, sino que tanto los lugares en sí como el yo lírico que los visita alternan libremente entre movimiento y fijeza. Por otra, se examinan las representaciones de las culturas extranjeras para observar cómo el autor expresa rasgos del orientalismo según Said a la misma vez que sugiere relaciones sur-sur sin jerarquización violenta. Se examinan los momentos cuando surge una ambigüedad productiva entre estas dos posiciones en referencia a las culturas indias.

**Palabras clave:** Octavio Paz; Poesía latinoamericana; Orientalismo; Sur-sur; Crónica de viaje; Movimiento; Paradoja; Oxímoron.

### ABSTRACT

This article examines representations of some locations in India and Indians in *Ladera este* and *El mono gramático* by Octavio Paz, focusing on the relationship between movement and stillness. The analysis takes as a theoretical frame the author's interests in opposites, expressed through oxymoron and paradox, combined with the genre of travel writing to develop two hypotheses. On one hand, it argues that through oxymoron and paradox, these texts present movement and stillness as an open dialectic where the opposing terms imply and contaminate each other without annulling meaning. In practice, this dialectic results in a poetic setting where the traveler is not mobile in opposition to the destination by definition, but rather both the places themselves and the poetic voice that visits them alternate freely between movement and stillness. On the other, the article examines representations of foreign cultures as a way of observing how the author expresses traits of Orientalism according to Said at the same time as suggesting South-South relations free of violent hierarchy. The article examines moments when a productive ambiguity emerges between these two positions *vis-à-vis* Indian cultures.

**Keywords:** Octavio Paz ; Latin American Poetry; Orientalism; South-South; Travel Writing; Movement; Paradox; Oxymoron.

## 1. Introducción: viajando hacia los opuestos

Al releer los textos de Octavio Paz es inevitable encontrarse con variadas manifestaciones de los opuestos como uno de los ejes centrales de su escritura. En lo estilístico, Paz recurre con frecuencia al oxímoron, esa sorprendente “relación sintáctica de dos antónimos” (Beristáin, 1995, p. 373) expresada en títulos memorables como *Bajo tu clara sombra* (1937) o *El ogro filantrópico* (1979). Sin embargo, el poeta no se conforma con la pirotecnia verbal, arribando a menudo a paradojas que se pueden definir como “dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables” que contienen “una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado” (Beristáin, 1995, p. 380). Ramón Xirau (1970, p. 81), Roland Forgues (1992, p. 18) y Emir Rodríguez Monegal (1971, p. 35) han propuesto que los opuestos, su expresión léxica a través del oxímoron y su exploración más extendida mediante la paradoja son una preocupación y una característica esencial de este poeta.

Pasando a otro *topos* paciano, Hugo Verani (2014, p. 13) identifica el viaje o la caminata como aspecto fundamental de la obra del autor mexicano, lo que Pere Gimferrer (1980, p. 33) antes llamó los “itinerarios” de su poesía y que convierten a las voces poéticas de algunas de sus obras en reinenciones del *flâneur* al estilo del Baudelaire retratado en los ensayos de Walter Benjamin (2006). Inclusive se podría especular que, como Baudelaire construye el sujeto itinerante de la urbe decimonónica según Benjamin, algunos poemarios de Paz elaboran una imagen del poeta para el siglo XX que incluye avances en la transportación y el desarrollo incipiente del turismo de masa equipado con cámaras portátiles y guías turísticas.

Ahora bien, a primera vista, una indagación en los opuestos mediante el oxímoron y la paradoja no parece el marco conceptual más adecuado para la narración de un viaje; este último suele albergar un propósito descriptivo o explicativo, mientras que el primero se empeña en profundizar en las aparentes incoherencias de la realidad o de la lógica. No obstante, dos obras de Paz profundamente arraigadas en la India, *Ladera este* (1969) y *El mono gramático* (1974), conjugan su exploración de los opuestos con el viaje para ahondar en el binario específico que subyace cualquier travesía: la dicotomía movimiento-fijeza. A lo largo de mi análisis, mostraré cómo estos textos cuestionan la premisa normativa del viaje mediante el oxímoron y la paradoja para poetizar una dialéctica donde el movimiento y la

fijeza son complementarios e intercambiables en lugar de incompatibles. Las obras estudiadas variarán entre una división previsible entre el viajero móvil y el destino fijo, y otros momentos cuando es el viajero que se mantiene estático mientras los paisajes indios se vuelven dinámicos y fluidos.

Después de una estancia breve en 1951, el poeta reside en la India por seis años (1962-1968) como embajador mexicano. Además de viajar constantemente a lo largo del país y la región, el escritor mantuvo colaboraciones importantes con artistas como Jagdish Swaminathan y el Grupo 1890 (Martínez Milantchi, 2023, pp. 68-90), construyó amistades duraderas con escritores como Agyeva, y desarrolló relaciones diplomáticas y personales con políticos como Indira y Rajiv Gandhi (Bourdon, 2019, pp. 60-63). En los ensayos biográficos de Guillermo Sheridan (2020), se puede constatar la importancia de este período en lo personal y en lo literario para el poeta, dando como frutos casi inmediatos *Ladera este* y *El mono gramático*, dos libros ambientados en distintas partes de la India y que representan el intento de Paz por acercarse y dialogar con esta cultura en sus múltiples manifestaciones<sup>1</sup>. Sin embargo, dentro de estas dos obras, junto con su diálogo con las culturas indias, resalta cómo se representa su propio movimiento a través del país y cómo conceptualiza su trayectoria, desde México hacia la India y de nuevo hacia México, en un sentido más abstracto.

Antes de entrar de lleno en la lectura de estas obras de Paz, es importante notar que, como recalca Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes*, la bitácora o crónica de viaje ha tenido un fuerte componente político y colonial (2007, p. 4). A pesar de su propia pertenencia a una tradición “periférica”, hay momentos fuertemente racializados en *Ladera este* y *El mono gramático*; además, la idea misma de la fusión de los opuestos es un cliché sobre el “Oriente” que los lectores de Paz han atribuido a un sinfín de países y culturas desde la India hasta la China y el Japón (Muñoz García, 2014, p. 114). La relación de Paz con el discurso orientalista se ha examinado con profundidad en los últimos años (véase Briceño González, 2014; González-Ormerod, 2014; López Cafaggi, 2017), aunque existen interpretaciones que buscan desmarcar a Paz de esta tendencia (véase Bradu, 2012; Carpenter, 2002; Gallo, 2006), precisamente sugiriendo que el poeta es capaz de fundir los opuestos Oriente-Occidente a

través de la palabra (Kushigian, 1987, pp. 776-786). Varios académicos e intelectuales indios han evaluado la relación entre Paz y la India favorablemente (sobre todo Bhattacharya, 1998; Dey, 1976; Tharoor, 1998). Minni Sawhney en particular reconoce que a pesar de que viajeros latinoamericanos en la India como Paz y Severo Sarduy están firmemente anclados en una historia intelectual europea que los condiciona, el orientalismo no es un marco apropiado para entender sus obras porque su acercamiento se basa más en la analogía y la similitud que en la dicotomía jerárquica (2018, pp. 268-278).

De acuerdo con el examen de estos dos textos a la luz de la teoría poscolonial y discusiones actuales en el ámbito decolonial, el panorama es ambiguo y no se presta a una evaluación tajante que juzgue la “ética” de Paz en cuanto a sus múltiples representaciones de la India. En cada obra no es difícil identificar momentos similares a lo que Hernán Taboada (1998) ha definido como “orientalismo periférico”, la reproducción desde América Latina de estereotipos europeos sobre lo extranjero que se ven claramente en deshumanizaciones o animalizaciones de individuos indios o referencias casuales a sirvientes o culis que resultan chocantes para el lector contemporáneo. Pese a ello, el énfasis en el movimiento de la India contradice el cliché de representar a la India o el Medio Oriente como culturas o lugares estancados, atrasados o petrificados (véase Inden, 1986; Said, 2020) e incluso existen indicios de lo que hoy en día se llamaría una relación “sur-sur” (Klengel y Ortiz Wallner, 2016), momentos donde se busca enlazar a México con la India sin homogeneizarlos ni recurrir a un mediador europeo. En tal sentido, emerge un metadiscurso donde los textos participan de ciertos estereotipos racistas y clichés —el olor fétido, una incapacidad comunicativa— y, a la vez, los superan y subvierten en algunas instancias mediante un acercamiento analógico a la cultura india, en otras a través de una ironía sobre su imposibilidad de escaparse de fuentes europeas. Paz no renuncia nunca al privilegio de la palabra ni a su posición personal como embajador y miembro de la élite cultural; en líneas generales, la India es todavía el subalterno que no puede hablar —para usar los términos poscoloniales de Gayatri Spivak (2023)—, pero se percibe un esfuerzo por desmarcarse de esta jerarquía. En el caso de los textos estudiados, se podría aplicar el concepto de “orientalismo alternativo”

presentado por Ignacio López-Calvo (2007) relativo a la producción cultural latinoamericana sobre temas “asiáticos”, que reconoce elementos racistas impuestos desde afuera a la vez que se intenta esquivar el paternalismo hegemónico europeo.

En cuanto a lo filosófico, donde la idea de los opuestos ha tenido una larga historia desde los pensadores presocráticos hasta Carl Jung pasando por la *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa, se podría decir que Octavio Paz sigue la estela marcada por Hegel en su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (2005 [1817]) cuando postula que, lejos de ser un defecto del pensamiento como sugería Kant, lo antinómico “se encuentra más bien en *todos* los objetos de todos los géneros, en *todas* las representaciones, conceptos e ideas” (2005 [1817], p. 149; cursivas del original). Yendo más allá, es el concepto de la dialéctica el que verdaderamente informará el acercamiento de Paz a la dicotomía movilidad-fijeza. Según Michael Forster, el razonamiento dialéctico hegeliano se enfrenta a varios tipos de contradicciones, incluida aquella implícita entre elementos opuestos como movimiento-fijeza, de una manera que pone al descubierto que el primero contiene el segundo, pero la negación no termina en incoherencia sino en un estado más elevado de conceptualización que reconoce su compenetración e interdependencia (2006, pp. 132-133). Recientemente, Catarina von Wedemeyer (2019) ha reexaminado cómo la escritura de Paz presenta dialécticas abiertas donde los opuestos se intercambian sin cesar. En este caso, a diferencia de la famosa paradoja de la flecha de Zenón, las obras de Paz no apuntan hacia la imposibilidad del movimiento debido a la existencia de la fijeza en un instante, sino que muestran la interrelación de esos dos estados sin negarse entre sí. En tal sentido, las múltiples paradojas relativas al movimiento que construye Paz dentro del contexto de la India guardan ecos de las aporías conceptuales que surgen en el pensamiento de Jacques Derrida (1992). Según este filósofo francés, por ejemplo, el regalo es simultáneamente un ofrecimiento altruista que no pide nada a cambio y un gesto que inscribe tanto al que da como al que recibe en una estructura contabilizadora de deudas y deberes (Derrida, 1992). Mientras tanto, en *Ladera este* y *El mono gramático*, el movimiento es la premisa esencial del viaje, pero también su abolición en tanto que la circulación constante sería una errancia sin sentido; el viaje requiere la fijeza tanto como el movimiento.

Este contrapunteo entre pausa y desplazamiento definirá la literatura de viaje desarrollada en ambos textos e iluminará cómo no solo transita entre lugares, sino que se efectúa una transformación en ellos y en la voz poética misma a través del movimiento.

Uniendo ambos tópicos desde el punto de vista teórico, evidentemente la reflexión dialéctica sobre el movimiento es también una meditación sobre la interacción con una cultura extranjera: como embajador, Paz viaja a la India y sus textos representan esta etapa donde intenta incorporar elementos de esta cultura. Roanne Kantor caracteriza el acercamiento artístico de Paz a la India con el rubro de “extrañeza”, una forma de negociar entre lo global y lo propio mediante una escritura barroca (2022, p. 58). La invocación del barroco es apropiada por su énfasis en el aspecto dinámico de la representación, pero, además de evocar el enajenamiento de Marx y Brecht, la definición de Kantor también guarda resonancias interesantes con el trabajo del sociólogo alemán Georg Simmel sobre la figura del “extranjero”. Según Simmel, el extranjero, que se diferencia del nómada por la duración de su presencia en un lugar que no le pertenece, encarna “la cercanía de lo lejano” (2012, p. 21), una frase que fácilmente pudo haber escrito Paz y que se asemeja mucho al verso suyo que inspira el título de este artículo. Aunque según Simmel la posible “objetividad” de esta figura es debatible, su propuesta de que, mediante el privilegio del movimiento, el extranjero goza de la capacidad de variar las proporciones de cercanía y distancia es análoga a la oscilación que se observará en las representaciones poéticas de la estadía de Paz en la India. *Ladera este* y *El mono gramático* fluyen libremente entre descripciones del paisaje indio y reflexiones sobre el lenguaje mismo y, analizados detalladamente, se erigen y existen dentro de una compleja distancia entre el poeta y el mundo foráneo. Tal vez la obra de Paz podría proponer un corolario conceptual a las ideas de Simmel al sugerir, poética y paradójicamente, que no es solo el extranjero que se acerca y se aleja, sino lo extraño mismo. *Ladera este* y *El mono gramático* ambicionan reinventar la figura clásica del viajero como explorador-conquistador para acercarla a la idea de puente entre culturas, algo que no siempre se logra del todo, pero dentro de esta reconceptualización hay una interrogación del rol del movimiento y la fijeza, así como de las posibilidades poéticas y teóricas de esta dialéctica.

## 2. Discusión: *Ladera este*, paisajes movedizos

*Ladera este* (1962-1968), publicada por primera vez en 1969, incluye tres partes: “Ladera este”, “Hacia el comienzo” y el poema largo “Blanco”. Según Rachel Phillips este libro representa un gran avance técnico y conceptual respecto a toda la producción anterior de Octavio Paz (1971, p. 328). Yo me enfocaré en los poemas incluidos en las primeras dos secciones. Además de haberse publicado originalmente como poema independiente en 1967 (Paz, 1990, p. 481), debido a su estructura radicalmente experimental y contenido que se aleja del viaje, “Blanco” no forma un todo orgánico con los 55 poemas anteriores. A lo largo de *Ladera este* se combinan poemas reflexivos de mayor extensión con pequeñas composiciones humorísticas, epigramáticas (Durán, 1971, pp. 115-116) y salta a la vista su similitud con la crónica de viaje en cuanto a su temática y estructura. El poemario inicia con la llegada de la voz poética a Delhi en “El balcón” y termina con su despedida de la India en “Cuento de dos jardines”.

El título mismo incluye las fechas de la estadía de Paz como embajador en la India (1962-1968) que también son los años cuando se compusieron los poemas, una concientización sobre el momento de la redacción reminiscente de una bitácora. Catalina Quesada observa que los críticos han ignorado esa parte del poemario “consagrada a la celebración del paisaje y la geografía” de la India (2011, p. 54), prefiriendo los momentos más abstractos o personales que no dialogan con el subcontinente explícitamente. En realidad, 17 de los poemas tienen títulos que se refieren a sitios de interés turístico, como la tumba del poeta Amir Khusrú y la Isla Elefanta en la bahía de Mumbai o ciudades y regiones como Udaipur y Himachal Pradesh; por algo Saúl Yurkievich siente que este poemario “rebosa de mundo” (1998, p. 33)<sup>2</sup>. Dicho esto, no por recrear un recorrido “turístico” se puede concluir que los textos sufren de la superficialidad que se asocia con esta palabra en la actualidad. El itinerario abarcador y condensado que representa el poemario es una forma de recalcar la naturaleza transitoria de la presencia del viajero en el país y, a la vez, de presentar una amplia gama de escenarios a lectores que, por lo general, no conocerían los lugares descritos. Kantor nota una indeterminación productiva entre los poemas, que subvierten el propósito instructivo de la crónica de viaje a través de la desorientación

con versos crípticos y el impulso pedagógico del autor ejemplificado en notas explicativas que acompañan algunas ediciones del poemario (2022, p. 66).

Entonces, a través del estilo y los paratextos, Paz implanta dos tendencias contenciosas en el libro, una que quiere educar al lector sobre lo descrito (títulos con referencias geográficas y notas explicativas) y otra que se basa en un impresionismo difícil de entender para los no iniciados (las descripciones en clave de lugares visitados). Tal bifurcación se complementa con recuerdos de amigos en México y tres “Interrupciones desde el Oeste”, donde se incorporan noticias contemporáneas incluyendo la masacre de Tlatelolco de 1968. Más allá de estas interpolaciones, las referencias a México y América Latina aparecen en otros poemas y el lugar de origen —o punto de partida del viaje— nunca se pierde de vista enteramente. Aquí se debe notar la selección semántica de Paz, que insiste en los términos geográficos “este” y “oeste” en el título de la colección y en las interrupciones, recalcando así el aspecto geográfico y su propio movimiento a través del espacio y desligándose de los términos más culturalmente cargados “Occidente” y “Oriente”. Al diseñar su texto como un recorrido a lo largo de diferentes espacios, la voz poética se convierte en el denominador común, el enlace entre lector y el territorio lejano. Mientras le da un panorama más amplio para desplegarse, también presenta el contacto con lo ajeno como algo efímero, una visita más que una asimilación. Conceptualizando su poemario de esta manera, la voz poética se coloca como un observador que prueba diferentes ideas que encuentra en el camino y no como parte de una tradición en la que ha sido forjado; como sugiere Susan Briante, la distancia que marca Paz respecto al país y sus residentes contemporáneos podría ser una forma de minar su propia autoridad (2008, p. 2).

Al entrar propiamente en los versos, la importancia fundamental del movimiento es notoria desde el primer poema: “El balcón”. En este inicio la voz poética se enfrenta con el delirio de la capital india por primera vez, observando Delhi desde el balcón de su hotel. A altas horas de la noche, percibe la inmovilidad de la ciudad “clavada” y siente que “Nada se mueve” (Paz, 1990, p. 393). El poeta encuentra una armonía entre su postura, acodado al balcón, y la ciudad que, debido al horario nocturno, duerme, adoptando el mismo adjetivo para caracterizar su posición,

“clavado”, pero al siguiente verso bruscamente se ve “en el centro del torbellino” (Paz, 1990, pp. 393-394). La breve correspondencia entre el poeta observador y la ciudad tranquila se ha roto por la confusión que causa el novedoso paisaje y se debe subrayar que esta inversión inicia en el momento cuando el viajero se reposa, o sea, cuando cesa de moverse después de lo que suponemos una larga jornada para dedicarse a observar la ciudad. Esta posible disonancia se vuelve complementaria en la sonoridad del poema donde por momentos se aglutinan rimas: “casas gente / lo real presente” (Paz, 1990, p. 395), “corral desamparado / mausoleo desmoronado / estás desnuda / como un cadáver profanado” (Paz, 1990, p. 396). La búsqueda de ahondar en la contradicción es evidente ya que el poeta no elige ambientar este primer encuentro de día, donde el viajero cansado podría contrastar con la ciudad frenética, sino a altas horas de la madrugada, cuando no hay vida en la ciudad y cualquier movimiento es inesperado. La imagen de un balcón también es sugerente: dicho espacio combina lo exterior con el interior, se está fuera y dentro; el umbral entre la ciudad y el refugio del hotel permite el contacto.

El narrador siente “esta lejanía tan próxima” (Paz, 1990, p. 395) que no sabe cómo nombrar, e insiste en la cercanía física a la urbe que contrasta con su completa falta de familiaridad con el entorno geográfico y cultural. Más allá de movimiento-fijeza, otras parejas de opuestos también afloran en este primer careo. El yo lírico vuelve una y otra vez sobre los opuestos para explicarse lo que ve; apostrofa la ciudad de Delhi, le dice: “tus templos son burdeles de incurables” (Paz, 1990, p. 396), donde se reúne lo divino y lo mundano bajo un solo techo. La grandeza de la ciudad se contrapone a la timidez intimidada del poeta:

Delhi

dos torres

plantadas en el llano

dos sílabas altas

Yo las digo en voz baja

(Paz, 1990, p. 396).

La distribución espacial de los versos también contribuye a reforzar la idea de dos planos que se intersectan en un punto. Dentro del poema, los versos se separan en líneas, pero también de acuerdo con su distribución en la página. Por ejemplo, sobre la pá-

gina los versos anteriores alternan su posición para enfatizar el contacto tenue entre el poeta y la ciudad donde cada verso es la continuación desplazada de la anterior:

Delhi  
 dos torres  
 plantadas en el llano  
 dos sílabas altas  
 Yo las digo en voz baja  
 acodado al balcón  
 clavado  
 no en el suelo  
 en su vértigo  
 en el centro de la incandescencia  
 (Paz, 1990, p. 396).

Sin ir tan lejos como la poesía concreta de los *Topoemas* (1968), Paz manipula lo visual para enfatizar su desarrollo de binarios interrelacionados.

El poeta está en el centro del “torbellino”, pero es como si estuviera en el ojo de un huracán, en una extraña tranquilidad contemplando el vendaval a su alrededor. Interessantemente, en el caso de Delhi, el movimiento parece nacer de una abundancia de tiempo. El aturdimiento que sienta la voz poética “es la memoria y sus vértigos”, “las fechas y sus remolinos”, está “vencido por la hora” y en los versos finales “hambre de encarnación padece el tiempo” (Paz, 1990, pp. 396-397). La voz poética siente toda la historia de la ciudad como una fuerza que la hace vibrar y girar frente a sus ojos y se le presenta como un raudal violento pese a la quietud que reina al alba, donde apenas se “encienden luces en el puerto aéreo / rumor de cantos por el Fuerte Rojo” (Paz, 1990, p. 396).

El poema culmina con una cita del inicio de las *Soledades* (1613) de Luis de Góngora, “pasos de un peregrino son, errante”, aunque Paz lo cita sin la coma después del verbo (1990, p. 397). La referencia a las *Soledades*, narrativa de un viaje que se torna naufragio, recalca que Paz está solo y culturalmente enajenado; pero más que eso, presenta una yuxtaposición entre distintos tipos de movimiento:

Lejanías  
*pasos de un peregrino son errante*  
 sobre este frágil puente de palabras  
 La hora me levanta  
 (1990, p. 397).

Leído de cierta manera, las “lejanías” dan los pasos mientras el “errante” se podría encabalgarse con el siguiente verso para caracterizar a la voz poética y su afán de conectarse al lugar mediante los versos, “este frágil puente de palabras”. En la conclusión de este primer poema, Delhi circula y el viajero se desplaza solo sobre los versos, enfatizando una paradoja innata de la literatura de viajes: es incómodo y a veces imposible escribir durante la experiencia vivida, se escribe después con el beneficio de la calma, el silencio y la fijeza; en otras palabras, cuando ya no se está viajando. Entonces, de manera derridiana, el movimiento es la condición de posibilidad del viaje y su literatura, si no hay un desplazamiento en primer lugar, el viaje simplemente no existe; sin embargo, también es condición de su imposibilidad, si el movimiento no finaliza para dar paso a la observación y la escritura, es imposible fabricar ese “puente de palabras” que ahora cumple una doble función, como enlace con el lugar visitado y como enlace al momento de la experiencia descrita.

Este contraste también permite la elaboración de la paradoja final: “Más allá de mí mismo / en algún lado aguardo mi llegada” (Paz, 1990, p. 397). Los últimos dos versos deshacen la linealidad del tiempo y el espacio para colocar al viajero en dos lugares a la vez, y en su presente y en su futuro escindido en mitades que posiblemente se reunirán al finalizar el trayecto. Anteriormente, el yo recalca el hecho de haber viajado usando diferentes tiempos del verbo “estar” para describir su posición: “Estuve allá / no sé adonde / Estoy aquí” (Paz, 1990, p. 396). Al final del texto no solo se subraya la circularidad del viaje, en realidad un extravagante proceso donde se parte con el propósito de volver, sino que incluso se postula un doblamiento de la voz poética donde ya no “estuvo allá” y “está acá”, sino que “está allá y está acá”. El viaje fractura la entereza ontológica del sujeto porque parte de su existencia/conciencia depende del lejano origen.

La idea del paisaje movedizo también se manifiesta en “Perpetua encarnada”, aunque con un enfoque netamente distinto. La frase del título le presenta al lector la sugerencia de un oxímoron relacionado con el movimiento. La “carne” de “encarnada” invoca lo transitorio por excelencia, lo que se pudre, símbolo de la degradación y el paso del tiempo, mientras que “perpetua” trae a cuenta precisamente la inmortalidad.

dad, lo perdurable y duradero. El poema comienza con una descripción del transcurso del día y el paisaje indio muestra cierta agitación, incluso en las cosas que no deben moverse, como los árboles que serán entes móviles a través de todo el poemario: “Tiemblan los intrincados jardines / juntan los árboles las frentes / cuchichean” (Paz, 1990, p. 408). Hasta las montañas pierden su anclaje bajo la mirada del viajero-poeta: “grandes montañas de allá arriba / colgadas de la luz / gloria inmóvil que un parpadeo / vuelve añicos” (Paz, 1990, p. 408). La cordillera es inmóvil hasta que interviene la observación del viajero que la convulsiona.

Para el poeta, “todo era irreal en su demasía”; precisamente, la abundancia de lo material le da un carácter sobredeterminado y ficticio al paisaje. La descripción tiende hacia la abstracción cuando se enfoca en una lagartija que vive en un eterno presente, “sin antes ni después”, que “cambiaba de lugar y no de tiempo” (Paz, 1990, p. 409). Una figura solitaria, la lagartija se convierte en símbolo de sus alrededores, inclusive se pierde o se fusiona con su alrededor; según el poeta, es “una lagartija transparente” (Paz, 1990, p. 409). Entonces, el animal no es un individuo, pero tampoco es símbolo nacional de la India; evidentemente es una especie común que bien podría existir tanto en la Ciudad de México como en Mumbai.

El viajero se encuentra con lo animal, algo que se repetirá en *El mono gramático*, pero no surge una identificación: “como aquel se asoma a precipicios / yo la miraba” (Paz, 1990, p. 409), aunque este encuentro con la fauna concientizará a la voz poética que luego se referirá al hombre como “el animal de manos radiantes / el animal con ojos en las yemas” (Paz, 1990, p. 411). Pero el yo lírico está “atado al tiempo” (Paz, 1990, p. 410), se podría decir que en la placidez de su observación cambia de tiempo, obligado a seguir el fluir eterno del presente, pero no de lugar. La impresión lo arrebató por su “pululación y vacío” (Paz, 1990, p. 409). La violencia de esta confrontación se exhibe en el último verso de esta sección: “Tanta blancura me hizo daño” (Paz, 1990, p. 409). La extrañeza aquí reside en que la lagartija, según la voz poética, existe fuera del tiempo y se mueve (sin atender a la problemática de cómo se puede conceptualizar el movimiento sin tiempo), mientras que el viajero siente a flor de piel su relación con el tiempo, existiendo en una parálisis contemplativa. Su único movimiento

es solipsista e inseguro: “ando a tientas en mí mismo extraviado” (Paz, 1990, p. 410).

Todavía sin romper su estatismo, el yo lírico se repone o se nutre de este agobio para construir una figura que podría encapsular ambos términos del binario:

[...]  
 pido entereza pido desprendimiento  
 abrir los ojos  
     evidencias ilesas  
 entre las claridades que se anulan  
 No la abolición de las imágenes  
 la encarnación de los pronombres  
 el mundo que entre todos inventamos  
 pueblo de signos  
     y en su centro  
 la solitaria  
     *Perpetua encarnada*  
 una mitad mujer  
     peña manantial la otra  
 [...]  
 (Paz, 1990, p. 410).

Después de observar la atemporalidad de lo animal y su fusión con lo vegetal mediante su transparencia, y luego de presenciar la belleza de la naturaleza que parece competir sinestésicamente con la capacidad lingüística humana, “las sombras de la enredadera / más verde que la palabra marzo”, “la caligrafía de sus pájaros” (Paz, 1990, p. 409), el poeta añora un mundo donde el lenguaje, “el mundo que entre todos inventamos”, se haga realidad en un híbrido de mujer y naturaleza, un ente que contenga la fijeza contemplativa del humano y la fluidez natural del ambiente. La feminización del paisaje indio mediante la figura de “Perpetua encarnada” participa de varios lugares comunes: la mujer como extranjera, lo extranjero como femenino, la naturaleza como femenina, la naturaleza como ajena, el yo lírico masculino como vara para medir y ver sus deseos cumplidos, pero más allá de esto, destaca la elección del agua.

El yo lírico masculino anhela “entereza”, no su propia identidad fracturada, pero también “desprendimiento”, el desprendimiento del líquido y de la lagartija, que se le resisten y que declara querer emular. Pese a ser la figura que se desplaza y viaja de un lugar a otro, la voz poética insiste en su propia incapacidad de movimiento frente a lo observado. Si en “El balcón” es el encuentro con la historia y la novedad

urbana lo que otorga el movimiento, en “Perpetua encarnada” el catalizador es la confrontación con la abundante naturaleza, la exuberancia que se proyecta en lo feminizado y crea un ambiente donde “La noche se congrega y se ensancha / nudo de tiempos y racimo de espacios” (Paz, 1990, p. 411). Los “nudos” y los “racimos” implican exceso, sobredeterminación, pero también conexión, interrelación, estar atado o arraigado. La autopercepción del viajero como estático es también una manera de reconocer su falta de permanencia a ese entorno y el movimiento del paisaje es una armonía que observa sin poder intervenir. Sin querer exagerar los términos, el viajero sufre de una especie de *jet-lag*, un desfase temporal que se traduce en aislamiento porque es la excepción a la regla, lo que está marcado por la diferencia. Por ello, el último verso del poema es otra súplica, “Pido ser obediente a este día y esta noche” (Paz, 1990, p. 411). La voz poética desea poder gozar de la unidad temporal que define la armonía de la naturaleza, pretendiendo suplantar su propia voluntad con sumisión.

Sin embargo, la visión del movimiento en *Ladera este* sufre mutaciones constantes a lo largo del libro y se puede observar otra iteración en el poema largo “Vrindaban”, donde se describe la visita de Paz a una de las ciudades sagradas del hinduismo, localizada en el estado de Uttar Pradesh y conocida por sus templos dedicados a Krishna. John Fein postula que este poema ejemplifica la unidad de este poemario basada en una multiplicidad que se conecta con la esencia de la cultura india (2014, p. 96). En los primeros versos, “rodeado de noche” el yo hace explícito el proceso de producción del poema: “(Todo está y no está / todo calladamente se desmorona / sobre la página)” (Paz, 1990, p. 421) y recuerda cómo, hace unos instantes, antes de sentarse a escribir, su automóvil recorría la ciudad y él se perdía en un escrutinio de templos y rituales. La voz poética está desdoblada en dos acciones: la composición del poema que se señala con paréntesis y un paseo en carro por Vrindaban: “Corría el coche / por los barrios dormidos yo corría / tras de mis pensamientos / míos y de los otros” (Paz, 1990, p. 422). Evidentemente, a diferencia de un poema como “El balcón”, la acción recordada es innegablemente móvil, aunque se contraste con la relativa quietud del acto posterior de escribir. Rememorando su ruta por la ciudad, el yo lírico evoca los olores de jazmín y sándalo, la música y el agua de lo que se puede

identificar como el río Yamuna que fluye a través de la ciudad.

El centro de este poema es un encuentro entre el poeta y un *sadhú*, un asceta que ha renunciado a la vida mundana y todos sus lujos. El *sadhú* mira al viajero “desde su orilla”, “como los animales y los santos”, y el intento de comunicación de la voz poética aparenta fracasar cuando el asceta responde “con borborigmos” (Paz, 1990, p. 423). Se describe al *sadhú* con la enumeración palindrómica “Santo pícaro santo”, contrastando su renuncia al mundo con su apariencia de vagabundo que podría padecer los “arrobos del hambre o de la droga” (Paz, 1990, p. 424). El yo lírico conpadece condescendentemente la situación del indio que “En sí mismo cerrado”, es “siempre lo mismo”, “desde su interminable mediodía” (Paz, 1990, p. 425). La caracterización contradictoria del personaje enigmático continúa: “Santo payaso santo mendigo rey maldito”, y el narrador recuerda que “Todo era igual y todo era distinto / El coche corría / yo estaba quieto” (Paz, 1990, p. 425). La tecnología disponible para el turista encapsula una ironía inesperada: el viajero puede desplazarse por grandes extensiones, sea en coche, barco o avión, sin recurrir al cuerpo, la máquina ha tomado la responsabilidad del traslado y le permite estar simultáneamente en reposo y en movimiento.

La animalización del asceta indio es uno de los momentos donde emerge el discurso superficialmente orientalista del texto, aunque nuevas corrientes de pensamiento “poshumanistas” han argumentado que lo animal podría ser una manera de subvertir la centralidad nociva del hombre racional europeo asociado a la Ilustración (Armstrong, 2002; Barad, 2003; Wolfe, 2010; Wynter, 2003). Siguiendo esta estela, en lugar de desechar este encuentro a primera vista, se requiere un examen más profundo: el estribillo “Ido ido” que acompaña la palabra “borborigmos” y que se repite en las distintas descripciones del asceta añade otra capa de significación a este encuentro. El vocablo repetido puede ser la transcripción que hace el viajero de un idioma desconocido, pero evidentemente también es el participio del verbo “ir”. El “ido” del asceta encierra un movimiento pasado y una fijeza presente, y así lo interpreta la voz poética porque su “conversación” no concluye con los borborigmos y la incompreensión; como respuesta al “ido” prosigue el apóstrofe al *sadhú*: “¿Adónde / a qué región del ser / a qué existencia a la intemperie de qué mundos / en

qué tiempo?” (Paz, 1990, pp. 423-424). De hecho, el yo lírico no interpreta el “ido ido” como un sinsentido y, reinterpretado de esta manera, el poema se convierte en una búsqueda de adónde ha “ido” el sadhú, en dónde queda su “orilla”.

El movimiento del poeta no es solo el contraste entre el viajero privilegiado y un nativo que vive en la pobreza extrema, también dramatiza el reconocimiento de una distancia y el intento literario de abarcarlo. En los versos finales, el movimiento ya no es físico, sino intelectual: “el acto / el movimiento en que se esculpe / y se deshace el ser entero / conciencia y manos para asir el tiempo” (Paz, 1990, p. 426). El desdoblamiento se resuelve y el poema se unifica en un presente que alude a la redacción del texto “A obscuras voy y planto signos” (Paz, 1990, p. 426). En tal sentido, en “Vrindaban”, a diferencia de “El balcón” y “Perpetua encarnada”, el poeta goza de la facultad del movimiento y el sadhú sufre una petrificación que limita su capacidad expresiva. Podría interpretarse que la escena del viajero en movimiento es precisamente lo que imposibilita la comunicación con el asceta, el turista extranjero pasea en carro y se imagina la interioridad del sadhú sin verdaderamente relacionarse, pero también hay un elemento de búsqueda: el movimiento del viajero, y la redacción del poema en sí, son mecanismos para acercarse al sadhú que ha *ido* a algún lugar más allá de su alcance.

“Hacia el comienzo”, la segunda sección del poemario, describe la culminación del viaje y la partida de la India. Irrumpe así un cambio de tono significativo, donde la crónica de viaje se transforma en reflexiones más generales situadas firmemente en la India, pero sin la misma regularidad de referencias geográficas. Eso sí, el enfoque constante en lo contradictorio del movimiento no mengua y la última composición, “Cuento de dos jardines”, sella la reflexión sobre este tema. Las primeras líneas contraponen los lugares visitados durante el viaje con los espacios íntimos que se han construido:

Una casa, un jardín,  
no son lugares:  
giran, van y vienen.  
Sus apariciones  
abren en el espacio  
otro espacio,  
otro tiempo en el tiempo  
(Paz, 1990, p. 470).

El poeta alude al hecho de que los lugares familiares, como una casa o un jardín, inmediatamente evocan otros espacios de funciones similares en los que hemos estado; según el Paz, un lugar es un punto geográficamente fijo, mientras que los espacios son características o sensaciones que pueden surgir por doquier. Aquí, la residencia oficial del embajador de México en Delhi le recuerda su jardín y casa de niñez en Mixcoac, del cual hay un detalladísimo retrato en verso. Leídos de otra manera, esta contraposición de los “dos jardines” toma el cariz de una reflexión sobre el viaje que atraviesa el texto. Como se podría esperar, el encuentro con algo distinto pero familiar enfrenta similitud y diferencia, en los poemas contemplativos como “El balcón” y “Perpetua encarnada”, el yo lírico es estático y observa el movimiento que lo rodea como aprendizaje; en las composiciones más activas como “Vrindaban”, a pesar de su cercanía física, los lugares y los habitantes de la India están inmóviles pero lejanos, y es el poeta que se otorga la tarea de ir a su encuentro.

En la India, la voz poética recobra, o reinventa, el jardín que había dejado atrás y comienza un resumen poético de su vida personal y amorosa. El país es el “comienzo del Comienzo” y el poeta lo define como un espacio de “diáfanas convergencias” donde dialécticamente “El otro está en el uno, / el uno es otro” (Paz, 1990, pp. 472-473). Una vez más, según la terminología de Simmel, el poeta hace hincapié en que el viaje le permite estar en un lugar sin ser de allí y elaborar la paradoja donde para moverse, para viajar, es necesario detenerse, fijarse en un punto en el sentido de permanecer y en el sentido de examinar. El uso del adjetivo “diáfano” es revelador: para el viajero las convergencias en esta tierra no ofuscan ni obstruyen, sino que existen instantáneamente en una claridad perceptible como unidad heterogénea. Por ejemplo, la India se invoca como simultáneamente “madre” y “niña” (Paz, 1990, p. 475), una personificación y feminización del lugar que concuerda con la imagen popular y nacionalista de la *Bharat Mata* (la Madre India) y los lugares comunes ya mencionados, pero también una coexistencia imposible, la niña no se convierte en madre, sino que es madre, al igual que la madre es todavía niña. Los estados anteriores siguen presentes, la madre es todavía la niña, así como el jardín de Mixcoac rebrota en el jardín de Delhi.

Apropiadamente para una crónica de viaje, los últimos versos narran la partida del poeta de la India, se describe el viaje en barco por el cabo de Buena Esperanza y aparece lo que podría pensarse como uno de los argumentos centrales del poemario: “transcurrir es quedarse: / una vertiginosa inmovilidad” (Paz, 1990, p. 476). La dialéctica del viaje se revela plenamente en esta paradoja e incluso se extiende más: “la otra orilla está aquí” (1990, p. 477), siendo esta otra orilla un concepto budista típicamente asociado a la iluminación. El concepto *prajnaparamita* (“la perfección de la sabiduría”), referente al reconocimiento de lo ilusorio del mundo material en el budismo *mahayana*, se transforma en una aparición mariana, “Nuestra Señora de la Otra Orilla” (1990, p. 477), insinuando la vuelta hacia un México católico. En este último poema las referencias a la cultura india abundan. Se mencionan el árbol *nim*, las *yakshi*, los escritores Nagarjuna y Dharmakirti, la unión sexual tántrica *maithuna* y la *sunyata*. El poeta reúne elementos de ambas “laderas” en un sincretismo personal que es producto de su reflexión literaria. Lo que queda luego de tanta contradicción es la claridad que cierra el poema: “El jardín se abisma. / Ya es un nombre sin sustancia. / Los signos se borran: / yo miro la claridad” (Paz, 1990, p. 479). Una luz que se podría equiparar a una revelación mística, pero que obedece más a una claridad intelectual que comprende el sentido figurado de la “vertiginosa inmovilidad”.

La poesía, ese “frágil puente de palabras”, convierte a los lugares en espacios, proveyéndoles la flexibilidad y el movimiento que les permite pasar de ser puntos discretos en el mapa, que no podrían coincidir sin caer en una contradicción lógica nula, a ser memorias e imágenes que sí se pueden acumular, mover e incluso combinar. Por esta razón, el poema final es un momento único en el sentido de presentar al viajero y la India en movimiento juntos. La voz poética está en el barco, “a la altura de Mauritania. / Una ola estalla:” (Paz, 1990, p. 478) y “A esta misma hora / Delhi y sus piedras rojas, / su río oscuro, / sus domos blancos, / sus siglos en añicos, / se transfiguran: / arquitecturas sin peso” (Paz, 1990, p. 479). El movimiento de la ciudad ingravida ya no implica la fijeza del viajero ni viceversa, y la dialéctica se hace presente en un “espiral de transparencias” cuya circularidad se eleva en lugar de morderse la propia cola.

### 3. Discusión: *El mono gramático* y el camino del lenguaje

Esta capacidad del poeta o narrador de resignificar el movimiento va incluso más lejos en *El mono gramático*. Publicado por primera vez en traducción francesa como *Le singe grammairien* (1972) para la serie “Les Sentiers de la Création” editada por Albert Skira y Gaëtan Picon. *El mono gramático* generalmente se ha clasificado como prosa poética y se estructura como el recuento de un viaje a las ruinas de Galta, un pueblo en el estado de Rajasthan, en las afueras de Jaipur, que alberga un templo dedicado al dios mono Hánuman del título. La narración alterna entre el camino errante del viajero y escenas donde se describe la redacción del texto desde un apartamento de Churchill College, en la Universidad de Cambridge en Inglaterra.

La edición original en francés crea un diálogo sutil entre una serie de imágenes que se intercalan con el texto (Smith, 2014, pp. 180-181). Lamentablemente, en las ediciones en español la cantidad de imágenes se ha reducido sin explicación, situándose en dos bloques sin leyendas y perdiendo de esta forma su relación íntima entre sí y con las palabras. Reunidas de esta manera, las imágenes se parecen más a una serie de fotos que, sin lógica ni orden, se le muestra a un amigo después de una visita a algún sitio arqueológico. Dicho esto, las imágenes, que mezclan fotografías tomadas durante la visita de Paz con cuadros y otras obras de arte históricas, enfatizan la dualidad al cuadrado que define este libro: lo estático de las fotografías y los cuadros que congelan el tiempo, y lo dinámico del camino y las écfrasis de la prosa poética que hacen transcurrir las imágenes. El hecho de que el mismo Paz haya producido las fotografías y la prosa subraya el hecho de que el viaje, y por extensión el viajero, se nutre de esta combinación de fijeza y movimiento.

Como algunos poemas de *Ladera este*, la problemática de cómo y desde dónde se compone el texto es explícita: Paz escribe sobre el camino de Galta desde Cambridge, y vuelve sobre la problemática de qué significa recorrer ese camino una segunda vez mediante la memoria y la palabra. Indudablemente, la ironía de reflexionar sobre la India desde una de las universidades más prestigiosas de su antiguo colonizador está presente y es emblemática del “orientalismo periférico” u “orientalismo alternativo” que aparece en el texto: se escribe dentro de una tradición que se

asocia irremediabilmente con una historia violenta y colonial, aunque desde una posición periférica que permite ensayar una relación intercultural sin el peso agobiante de esa historia. Situar la composición del texto en Cambridge representa el hecho de que muchas de las fuentes que utiliza Paz, y las que cita en la bibliografía de *Vislumbres de la India* por ejemplo, son inglesas o europeas, pero también recalca que el poeta es un extranjero en Inglaterra.

En cuanto a la dialéctica de opuestos, las parejas antagónicas que Paz intenta reconciliar son múltiples. Helena Dunsmoor remarca el uso constante de la palabra “entre” y explora la dialéctica entre el cuerpo y el lenguaje, donde el erotismo puede unir las divisiones binarias (2014, p. 80). Gladys Ilarregui ve a la India en esta obra como “el sitio de controversia” y “la problemática episteme de dos mundos encontrados en casi todos sus sistemas” (2008, p. 188). El título mismo es, a la vez, una referencia al dios Hánuman (el mono mitológico con poderes sobrenaturales del *Ramayana* y autor de una gramática, o sea una combinación de lo animal y lo humano en una divinidad) y un juego de palabras (la unión de dos palabras independientes mono + gramático, que también funcionan como una sola, “monogramático”). Lo que parece una encarnación de dos opuestos en un mismo ente, un animal que tiene la capacidad humana de organizar el lenguaje, pasa a ser un monograma, una sola letra o un solo símbolo que en su unidad absorbe ambas propiedades. Pero el monograma es también una especie de oxímoron. Etimológicamente, se refiere a algo compuesto por una sola letra, pero también denota una “cifra que como abreviatura se emplea en sellos, marcas, etc.” (RAE, 2023). En otras palabras, el monograma está en un punto intermedio entre la escritura y la imagen, a medio camino entre la palabra y un símbolo visual, lo móvil y lo inmóvil. El dios hinduista Hánuman, el animal divino con cualidades humanas de la tradición religiosa, pasa a ser “el mono gramático” del título y luego simplemente el “monogramático”.

Desde otra perspectiva, la alusión a Hánuman es también un encuentro con lo animal, como en “Perpetua encarnada”, y un cuestionamiento de la división tajante que separa a la humanidad de otros seres vivientes. Como ya se ha visto, la insistencia de Paz con lo animal en la India podría percibirse como una deshumanización, pero también representa una ex-

ploración del límite humano-animal que desestabiliza las categorías occidentales hegemónicas y coloniales, como ha sugerido Sylvia Wynter (2003). El enfoque en Hánuman podría cuestionar la equiparación de la animalización con la deshumanización racista. El mono, que representa el enlace entre la humanidad y el mundo animal, deshace esa barrera en lugar de representarla, trayendo a su vez implicaciones para el tema del movimiento. Si en un sentido general los animales se conceptualizan como eternamente móviles, nómadas sin hogar, y el hombre se distingue precisamente por su domesticación y consiguiente fijeza, la fijación del autor en Hánuman intenta ahondar en esa dualidad y el viajero se asemeja a lo animal en su circulación constante<sup>3</sup>.

Indagando en el texto como tal, al inicio el lector presencia la entrada del narrador en las ruinas de Galtá y, al terminar el capítulo tres, el poeta se encuentra con un grupo de niños que apedrean a los monos que han invadido el pueblo abandonado. Entonces describe sus alrededores de la siguiente manera:

Verdes y centelleantes bajo la luz constante, dos grandes charcos de agua pestilente. Dentro de unas semanas el agua se habrá evaporado, el lodo se habrá secado y los charcos serán lechos de polvo finísimo sobre el que los niños y el viento han de revolcarse. (Paz, 1990, p. 516)

El narrador no presencia esa desaparición, más bien la postula basado en su limitada observación. El próximo apartado, que se escribe desde Cambridge y representa las reflexiones del escritor sobre su propia crónica de viaje, comienza con la declaración “La fijeza es siempre momentánea” (Paz, 1990, p. 516), una apreciación que deshace la permanencia de “agua estancada”. El agua estancada se acerca a la contradicción en sí misma, es el elemento fluido por naturaleza y su condición clásica es el movimiento. El atascamiento convierte al agua, antes fuente y base de la vida, en posible criadero de enfermedades y suciedad. El encierro del agua en este bache es un ejemplo de la inmovilidad de lo más móvil, pero el narrador mira hacia el futuro para llegar al momento donde el agua se evaporará. Aquí el agua tiene un movimiento potencial dentro de su fijeza que contrasta con el viajero, quien completará la ruta en el peregrinaje secular de un turista extranjero y que luego estará fijo mientras escribe la historia de su viaje. El movimiento

potencial del agua, que metonímicamente se puede asociar a Galta, es análogo a la fijeza potencial del viajero. El hecho de viajar, elaborar descripciones fijas y hacer fotografías congela el lugar por un instante, pero ese instante implica un sinfín de momentos que le devolverán el impulso. La fijeza atrae el movimiento mientras el movimiento ocasiona la fijeza.

Para el narrador que reflexiona sobre esta imagen, ninguna condición es permanente. Este epigrama posiblemente banal es solo el comienzo y en el nuevo apartado el narrador somete su propia frase a un análisis exhaustivo para ver qué hay detrás de la paradoja, reconociendo que “mi frase tiende a disolver esa oposición y así se presenta como una taimada transgresión del principio de identidad” (Paz, 1990, p. 517). Esa transgresión corresponde precisamente a la contaminación entre opuestos que postula la dialéctica. En este fragmento, y en *El mono gramático* como un todo, Paz interroga el lenguaje conceptualmente y profundiza en los opuestos para mostrar que el principio de identidad en que se basa la diferenciación de elementos discretos es la causa de la contradicción posterior. Al definir las cosas como entidades discretas con propiedades fijas, el lenguaje quiere imponerle estabilidad a un mundo inestable; el viaje pone al descubierto esta precariedad al interrelacionar fijeza y movimiento, que ahora, en lugar de anularse, se implican: el agua estancada será móvil, el viajero móvil estará fijo.

En tal sentido, la India o en este caso el templo de Hánuman en Galta, como realidad desconocida, saca a la luz las contradicciones innatas de la naturaleza normalmente escondidas por escenarios demasiado familiares. Las paradojas que elabora el narrador, como “La fijeza es siempre momentánea”, son los lugares donde esa laguna conceptual del lenguaje sale a la superficie. La reflexión poético-lingüística que surge de la imagen del agua estancada termina con un cuestionamiento de cuánto puede decir el lenguaje: “No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones” (Paz, 1990, p. 519). La dialéctica que simboliza el agua estancada, en este caso el charco que es a la vez móvil, en un futuro hipotético, e inmóvil, en el instante descrito, termina por demostrar la irracionalidad o flexibilidad de un lenguaje que define las entidades con características inmutables pero

que, a la vez, no resiste la tentación de juntar palabras aparentemente incompatibles, “el mono gramático”, “la fijeza momentánea”, “el río de aguas quemadas” (Paz, 1990, p. 582). El oxímoron constante del autor y las paradojas más desarrolladas, ambas suscitadas por el escenario indio, visibilizan el razonamiento dialéctico que muestra la compleja relación entre opuestos.

El mismo patrón de encontrar oposiciones en coexistencia, fijándose sobre todo en el movimiento, resalta en casi todas las alusiones que hace el narrador al camino de Galta. En la procesión de los peregrinos indios: “Todos juntos caminaban a través de los siglos por el mismo camino, el camino que anula a los tiempos y une a los vivos con los muertos. Por ese camino salimos mañana y llegamos ayer: hoy” (Paz, 1990, p. 549). Los devotos de Hánuman superan la barrera entre vida y muerte mediante una caminata eterna similar al movimiento sin tiempo de la lagartija en “Perpetua encarnada”: “habían abolido la distancia —el tiempo, la historia, la línea que separa al hombre del mundo” (Paz, 1990, p. 551). Al idealizar a las personas que se cruza en el camino al templo como seres en plena armonía con el mundo, el narrador busca la edad de oro en el presente extranjero. Luego, en una trasposición que busca encontrar una paradoja más dentro de la anterior, los indios caminan hacia el templo en una procesión inmóvil por su atemporalidad, mientras el viajero, que observa quieto desde la colina y más tarde escribe desde su residencia universitaria, alterna entre los dos puntos y crea la narración que se despliega frente al lector. Harregui sugiere que “la imagen del camino le permite conciliar la exterioridad con la interioridad” (2008, p. 195), mientras que Julián Ríos ve el contrapunto entre la lectura del paisaje y la escritura de la crónica en esta obra no como una oposición, sino como una circularidad (1995, p. 47). Más que circularidad, se percibe un ida y vuelta. Así, la escritura le permite al narrador volver al lugar y presentar en el mismo plano el viaje vivido y el metaanálisis de su propio arte. Como lo define José Miguel Oviedo:

La noción de “movimiento”, de que todo está en perpetuo flujo y en un estado de mutación cíclica, se conjuga con la de “quietud”, que permite la concentración interior; el éxtasis que funde lo corporal y lo mental es una unidad que concilia los contrarios. (2009, p. 113)

Como en “El balcón”, el viajero es doblemente fijo, en su momento pasado de observación y en el acto de escribir presente, y esa fijeza lleva dentro el movimiento a su alrededor.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el narrador vuelve a la dicotomía de lo visual y lo literario. A lo largo del texto, el viajero se encuentra con un muro, descrito en el capítulo 17 como “alto y almenado. Salvo en trechos que dejaban ver una pintura todavía azul y roja, lo cubrían grandes manchas negras, verdes y moradas: las huellas digitales de las lluvias y los años” (Paz, 1990, p. 556). Se asoma un reto inesperado: ¿cómo describir un mural que apenas se deja ver?, ¿cómo hacer una écfrasis de lo no visto? Paz responde con la invención de múltiples historias que podrían haber estado pintadas sobre el muro. Más allá de los intentos del autor por llenar ese vacío, de darle sentido a algo que apenas se ve, se encuentra el razonamiento que inspira la oposición entre la pintura y la literatura. Lo visual, además de la asociación con el muro derruido de Galta, se analiza a través de una explicación del cuadro *The Fairy-Feller’s Master Stroke* del artista inglés Richard Dadd. Para el narrador, “ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre” (Paz, 1990, p. 567), a diferencia de la literatura que existe, al igual que el camino de Galta, como sucesión en busca de sentido. Sin embargo, en la écfrasis de lo apenas visible, simbolizado por el muro indio contrapuesto al cuadro inglés, existe un diálogo entre los discursos. La imagen inmóvil, precisamente por ser borrosa e incierta, representa la India de Paz al ser una realidad extraña que el narrador siente la necesidad de comprender. De nuevo, como en el poema inicial de *Ladera este*, es la otredad que otorga movimiento para el observador por su necesidad de ser interpretada. El ejercicio que se propone el narrador del texto es también una analogía de la experiencia del forastero: ver algo que no se comprende del todo, un vértigo de la diferencia y la abundancia, y querer representarlo dinámicamente a través del lenguaje, darle significado a través del movimiento aunque, como el narrador de *El mono gramático* observa, esa resolución nunca será final, siempre llevará a otra metáfora y otra más en una cadena lingüística sin fin que quizás sea la única manera de acercarse a una realidad siempre mutante. Aquí la poética de Paz nos remite a la observación inicial de Hegel: a fin de cuentas, la coexistencia dialéctica de los opuestos no es una incoherencia ni una

excepción. La escritura de Paz sobre la India analiza, dramatiza y poetiza el hecho de que esa unidad de elementos aparentemente contradictorios es la estructura subyacente de lo real, pero esa estructura no es un armazón fijo que hace encajar lo observado. En *El mono gramático* el lenguaje pone en movimiento la imagen fija, pero a pesar de su naturaleza sucesiva, lo lingüístico también identifica y categoriza. Ahora bien, es la continuidad, la acumulación barroca de metáforas que le permite a lo literario una trasgresión permanente, un movimiento perpetuo; la reelaboración constante de lo visto, de lo viajado, reúne, entremezclados y mutuamente implicados, la fijeza y el movimiento.

#### 4. Resultados y conclusión: la palabra en movimiento

Después de completar este recorrido por *Ladera este* y *El mono gramático*, es evidente que las variadas representaciones literarias de la India completada por Paz le muestran al lector oportunidades interpretativas de múltiples capas de significación. Quizás no sean obras parteaguas en la prestigiosa trayectoria del poeta, lectores tan diversos como Muñoz García (2014, p. 147), Hervé-Pierre Lambert (2014, p. 27), Manuel Durán (1971, p. 113) y Shyama Prasad Ganguly (2004, p. 221-22) coinciden en que el “descubrimiento” de la India no causa ninguna transformación radical en la literatura del mexicano. No obstante, la combinación de su tema predilecto de la coincidencia de opuestos focalizado en el binario movimiento-fijeza mediante la inesperada adopción de la crónica de viaje como marco genérico produce una fecunda reflexión. Junto a las cifras ensimismadas de algunos versos se asoma la India, un segundo término en la ecuación que permite la interacción dialéctica entre movimiento y fijeza.

El desplazamiento de la voz poética a través de la India unido al movimiento del paisaje mismo frente a la observación del viajero inspira los oxímoron como “esta lejanía tan próxima” y la “plenitud vacía” y trae a colación las paradojas “En algún lugar aguardo mi llegada” y “La fijeza es siempre momentánea”. Si la India representa un paisaje topográfico y cultural que hace visible la relación dialectal entre movimiento y fijeza, el logro de los textos es dramatizar cómo esa imagen inicial puede ser transfigurada dentro del curso de la palabra.

Sin querer minimizar ni el entorno indio ni las palabras de Paz, *Ladera este* y *El mono gramático* operan casi como postales, en una cara la fotografía fija del lugar visitado y en la otra el mensaje lingüístico que quiere transmitir la sensación del viaje. Y así como una postal, los textos de Paz encarnan un doble movimiento, la ida hacia el lugar y la vuelta del *souvenir*, testimonio y evidencia textual del viaje. Es en ese tránsito, que es a la vez el transcurso de los versos y el recorrido de la ruta, donde se descubre una especie de negación literaria de la ley newtoniana que dicta que los objetos en reposo se mantienen en reposo y los entes en movimiento per-

manecen en movimiento. Lejos de abogar por la inercia de la realidad, el poeta reconoce que el mundo representado por el lenguaje está en una transformación constante donde el movimiento y la fijeza se implican mutuamente, se contaminan entre sí e intercambian posiciones en una dialéctica abierta. Para Octavio Paz, la India no es un lugar cliché de autodescubrimiento, donde el turista cultiva el paisaje desconocido para alcanzar una revelación literaria, más bien se erige en un espacio conceptual donde se movilizan las oposiciones binarias que estructuran el pensamiento y el lenguaje, esperando que esa circulación libere la palabra.

---

## Notas

- 1 He escogido estas dos obras en particular por su acercamiento literario a esta tensión entre movimiento y fijeza tan esencial para entender la poesía de Octavio Paz, reconociendo que en un futuro sería de interés abordar también su obra ensayística en *Vislumbres de la India* (1995), cuyas resonancias políticas ya han sido analizadas por Felipe Arocena (2016, pp. 145-152). Usaremos la edición *Obra poética (1935-1988)* de Seix Barral de 1990 donde se incluyen los dos textos estudiados.
- 2 Incluso va más allá de las fronteras de la India, pasando a Afganistán en el poema "Felicidad en Herat".
- 3 Es evidente que el autor tiene presente las imágenes populares del dios, donde el mono literalmente se abre el pecho para mostrar un corazón, signo de su "humanidad", donde descansan los amantes Rama y Sita. Objeto de futuro estudio es la relación entre el Hánuman de Octavio Paz en este texto y las reinventiones de su iconografía hechas por el artista M. F. Husain, quien utiliza un epígrafe de Paz para una serie de grabados sobre esta figura.

---

## Referencias bibliográficas

- Armstrong, P. (2002). The Postcolonial Animal. *Society and Animals*, 10(4), 413-420. <https://doi.org/10.1163/156853002320936890>
- Arocena, F. (2016). India and Octavio Paz: An Essay on India's Cultural Diversity. En K. Hagimoto (Ed.), *Trans-Pacific Encounters: Asia and the Hispanic World* (pp. 132-156). Cambridge Scholars Publishing.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of women in culture and society*, 28(3), 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Benjamin, W. (2006). *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Harvard University Press.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Bhattacharya, M. (1998). Echoes of India: The Poems of Octavio Paz. *India International Centre Quarterly*, 25(1), 1-19.
- Bourdon, Y. (2019, diciembre). Ser esto y lo otro: Octavio Paz y la India. *Letras Libres*, 60-63. <https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2019/11/convivio-paz-mex.pdf>
- Bradú, F. (2012). Persistencia de la India en Octavio Paz. *Acta Poética*, 33(2), 95-108. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2012.2.396>
- Briante, S. (2008). Dwelling and Travel: Octavio Paz and *El mono gramático*. *TRANS- Revue de Littérature Générale et Comparée*, 5, 1-16. <https://doi.org/10.4000/trans.243>
- Briceño González, S. (2014) Octavio Paz y los poemas kāvya: Un acercamiento. En X. Martínez Ruiz y D. Rosado Moreno (Eds.), *Festines y ayunos: Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)* (pp. 49-77). Instituto Politécnico Nacional.

- Carpenter, V. (2002). "From yellow to red to black": Tantric Reading of "Blanco" by Octavio Paz. *Bulletin of Latin American Research*, 21(4), 527-544. <https://doi.org/10.1111/1470-9856.00058>
- Derrida, J. (1992). *Given Time: I. Counterfeit money* (traducción de Peggy Kamuf). University of Chicago Press.
- Dey, S. (1976). Indian Themes in Neruda and Paz. *Indian Literature*, 19(2), 11-24.
- Dunsmoor, H. (2014). *El mono gramático: Entre lenguaje y cuerpo*. *Literatura Mexicana*, 25(1), 79-102. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.25.1.2014.757>
- Durán, M. (1971). La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz. *Revista Iberoamericana*, 37(74), 97-116. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2777>
- Fein, J. (2014). *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems, 1957-1976*. University Press of Kentucky.
- Forgues, R. (1992). *Octavio Paz: El espejo roto*. Universidad de Murcia.
- Forster, M. (2006). Hegel's Dialectical Method. En F. Beiser (Ed.), *Cambridge Companion to Hegel* (pp. 130-170). Cambridge University Press.
- Gallo, R. (2006). Mexican Orientalism. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 39(1), 60-73. <https://doi.org/10.1080/08905760600696528>
- Ganguly, S. P. (2004). La recepción india y la otredad en la poesía de Octavio Paz. En International Association of Hispanists, R. Lerner I. Nival y A. Alonso, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nueva York, 16-21 de julio de 2001* (vol. 4, pp. 221-225). Juan de la Cuesta.
- Gimferrer, P. (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama.
- González-Ormerod, A. (2014). Octavio Paz's India. *Third World Quarterly*, 35(3), 528-543. <https://doi.org/10.1080/01436597.2014.895119>
- Hegel, G. W. F. (2005 [1817]). *Enciclopedia de las ciencias en compendio* (traducción de Ramón Valls Plana). Alianza.
- Ilarregui, G. (2008). *El mono gramático: orientalismo y poética de Octavio Paz*. En S. Nagy Zekmi (Ed.), *Moros en la costa* (pp. 187-200). Iberoamericana, Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Inden, R. (1986). Orientalist Constructions of India. *Modern Asian Studies*, 20(3), 401-446. <https://doi.org/10.1017/S0026749X00007800>
- Kantor, R. (2022). *South Asian Writers, Latin American Literature, and the Rise of Global English*. Cambridge University Press.
- Klengel, S., y Ortiz Wallner, A. (Eds.). (2016). *Sur South: Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*. Iberoamericana, Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Kushigian, J. (1987). "Ríos en la noche: fluyen los jardines": Orientalism in the Work of Octavio Paz. *Hispania*, 70(4), 776-786. <https://doi.org/10.2307/342521>
- Lambert, H. P. (2014). *Octavio Paz et l'Orient*. Classiques Garnier.
- López Cafaggi, C. E. (2017). Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz. *Estudios de Asia y África*, 5(2), 349-386. <https://doi.org/10.24201/eea.v52i2.2219>
- López-Calvo, I. (Ed.). (2007). *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Cambridge Scholars Publishing.
- Martínez Milantchi, J. D. (2023). A orillas del infinito: el nuevo arte indio entre Octavio Paz y el Grupo 1890. *Escena: Revista de las Artes*, 82(2), 68-90. <https://doi.org/10.15517/es.v82i2.51248>
- Muñoz García, A. (2014). Vislumbres del Oriente, o la India traducida por Paz. En X. Martínez Ruiz y D. Rosado Moreno (Eds.), *Festines y ayunos: Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)* (pp. 114-156). Instituto Politécnico Nacional.
- Oviedo, J.M. (2009). Hacia *Vuelta*, hacia el comienzo. En A. Stanton (Ed.), *Octavio Paz: entre poética y política* (pp. 103-124). El Colegio de México.
- Paz, O. (1990). *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral.
- Phillips, R. (1971). The Poetic Modes of Octavio Paz. *The Modern Language Review*, 66(2), 328-331. <https://doi.org/10.2307/3722890>
- Pratt, M. L. (2007). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.

- Quesada Gómez, C. (2011). De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX). *Iberoamericana*, 11(42), 43-63.
- RAE. (2023). "Monograma". En *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/monograma>
- Ríos, J. (1995). *Álbum de Babel*. Muchnik Editores.
- Rodríguez Monegal, E. (1971). Relectura de *El arco y la lira*. *Revista Iberoamericana*, 37(74), 35-46. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2774>
- Said, E. (2020). *Orientalism*. Routledge.
- Sawhney, M. (2018). Latin American Travellers in Modern India. En L. Choukrane y P. Bhandari (Eds.), *Exploring Indian Modernities* (pp. 267-284). Springer.
- Sheridan, G. (2020). *Los idilios salvajes: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz* (vol. 3). Ediciones Era.
- Simmel, G. (2012). *El extranjero: sociología del extraño*. Sequitur.
- Smith, D. (2014). India and the surreal-journeying through the illustrations of Paz's *El mono gramático*. En X. Martínez Ruiz y D. Rosado Moreno (Eds.), *Festines y ayunos: Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)* (pp. 179-192). Instituto Politécnico Nacional.
- Spivak, G. C. (2023). Can the Subaltern Speak? En P. Cain y M. Harrison, *Imperialism* (pp. 171-219). Routledge.
- Taboada, H. G. (1998). Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920. *Estudios de Asia y África*, 33(2), 285-305. <https://doi.org/10.24201/ea.v33i2.1476>
- Tharoor, S. (1998). *India: From Midnight to Millennium*. Harper.
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?*. University of Minnesota Press.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, after Man, its Overrepresentation—An argument. *CR: The new centennial review*, 3(3), 257-337. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>
- Verani, H. (2014). *Octavio Paz: El poema como caminata*. Fondo de Cultura Económica.
- von Wedemeyer, C. (2019). *Offene Dialektik: Poetische Form und Geschichtsdenken im Werk von Octavio Paz*. de Gruyter.
- Xirau, R. (1970). *Octavio Paz: El sentido de la palabra*. Joaquín Mortiz.
- Yurkievich, S. (1998). La ladera oriental de Octavio Paz. *Vuelta*, 21, 30-36.