

**EL MONO GRAMÁTICO DE OCTAVIO PAZ**

**LENGUAJE Y LENGUAJE POÉTICO**

**MARCELA DEL PILAR TAFUR CÁRDENAS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

**BOGOTÁ, AGOSTO 20 DE 2008**

**EL MONO GRAMÁTICO DE OCTAVIO PAZ**

**LENGUAJE Y LENGUAJE POÉTICO**

**MARCELA DEL PILAR TAFUR CÁRDENAS**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE  
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

**BOGOTÁ, AGOSTO 20 DE 2008**  
**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD**

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA, S.J.

**DECANA ACADÉMICA**

CONSUELO URIBE MALLARINO

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ, S.J.

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

**DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA**

JAIME ALEJANDRO RODRIGUEZ

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO**

ENRIQUE GAITÁN, S.J.

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

Este Trabajo de Grado está dedicado a mi abuelita, la señora Leo de Tafur, quien nunca dejó de animarme durante el proceso para que no detuviera la marcha.

De la misma forma, mi mamá, siempre creyó en la realidad de un día verme convertida en una mujer integral, gracias a sus enseñanzas hoy feliz cosecho los resultados de su formación.

Por último, al Padre Enrique Gaitán, quien se arriesgó a confiar en mí.

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
LOS “SENDEROS” PAZIANOS DEL LENGUAJE	3
ADVERTENCIA	3
1. ¿ÁGUILA O SOL?	4
2. EL ARCO Y LA LIRA	8
3. LAS PERAS DEL OLMO	11
4. CORRIENTE ALTERNA	14
5. LADERA ESTE	16
CONCLUSIÓN CAPÍTULO I	
CAPÍTULO II	
EL LENGUAJE PAZIANO SUMERGIDO EN LA “GRAN CALDERA” DE LA INDIA	24
1. El simio y el poeta: Hanumān y Vālmīki	27
2. La nāyīkā	33
CAPITULO III	

EL DEVENIR HACIA EL JARDÍN	38
1. Lenguaje y camino, El “ir hacia”.	38
2. La angustia del “ir hacia” ante lo estático: Richard Dadd.	45
CAPITULO IV	
El Mono Gramático: ENSAYO	50
1. Un camino al desacoplamiento.	50
2. Los análogos.	55
3. La excepción.	56
4. La sensación	58
5 El nombre	59
6. Naturaleza y lenguaje: hacia una imposición del nombre común	62
CAPÍTULO V	
ELEMENTOS POÉTICOS Y FEMENINOS EN <i>El Mono Gramático</i>	70
1. La poesía y la revelación	70
2. El erotismo y la prosa poética en la figura de Esplendor	76
CONCLUSIÓN	80

## INTRODUCCIÓN

*El mono gramático* fue escrito para la colección *Les Sentiers de la Creation* (Los senderos de la creación) a pedido de sus editores quienes otorgaron el premio *Skira* en Ginebra a su autor Octavio Paz ya antes de escrita la obra. El poeta mexicano explica

*“(...) decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a quien estaban destinados, Los Caminos de la creación, y escribir, (trazar) un texto que fuese un camino y que pudiese ser leído (recorrido) como tal. (...) En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo. (...) Ahora me doy cuenta que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo.”<sup>1</sup>*

En esta obra Paz intenta describir un paisaje, quizá el camino de Galta, India o su jardín de Inglaterra, pero cada uno de estos escenarios se traduce en caligrafías: una arboleda o un muro se muestran como una hoja marcada con caracteres tipográficos a la espera de ser descifrados. La arboleda es una caligrafía enmarcada en la ventana, Hanumán, quien volando o mejor saltando tan alto como si volara, lee la caligrafía del mundo, viendo el océano, las rocas o la selva.

Mas nuestra posibilidad de acercarnos hoy a esta obra está supeditada a un conocimiento sobre tradiciones, mitos y religiones antiguas (Ramayana y Mahabarata). Nuestra “enciclopedia” hoy, no el libro, sino nuestro marco enciclopédico como lectores (la enciclopedia de la que habla Humberto Eco), nos remite más al mundo de lo virtual y lo electrónico, impone un conocimiento vasto de la tecnología y de lo virtual, pero nos ha apartado de los referentes propios de la reflexión filosófica, de la estética de la palabra, de la teología.

---

<sup>1</sup> Paz, Octavio. El mono gramático. Barcelona: Seix Barral, 1974. 135 – 136. P.



Ya no sabemos cómo leer un discurso que se nos hace cada día más distante, que se nos impone delante. ¿Cómo hacer entonces legible esta obra para este lector desapercibido, para el lector de nuestra época?

Vale la pena aquí preguntarse si la tarea de la crítica es generar una barrera de complejidad, un obstáculo entre el texto y su “interpretación” o hacer accesible el texto, allanar el camino para una lectura más abierta.

Un autor como Paz, apesar de tener variedad de obras que tratan sobre gran cantidad de tópicos, al parecer diferentes, conserva una **línea de trabajo**, una **poética** que siempre se hace visible a pesar de la materia de trabajo del autor. En este caso, esta poética se dirige hacia la enunciación de una pregunta clave que desatará una serie de hipótesis que el poeta simplemente deja enunciadas: ¿Cuál es el origen y el ser de la poesía? En cuanto que Paz se interroga y nos interroga acerca del lenguaje y de la palabra.

## CAPITULO I

### LOS “SENDEROS” PAZIANOS DEL LENGUAJE

#### Advertencia

El presente trabajo tiene como eje central el lenguaje: su problemática en cuanto a la veracidad del mensaje transmitido por la palabra y si el lenguaje corresponde la realidad que designa o, si por el contrario, el lenguaje se cierra de forma hermética para hablar sólo de sí mismo.

Esta discusión es desarrollada por el autor en *El Mono Gramático* pero es necesario si no fijar, por lo menos tratar de mostrar algunos de los momentos en los que el tema del lenguaje, fue de capital importancia en la obra de Octavio Paz, anteriores al *El Mono Gramático*.

Pretender realizar un estudio detallado que abarque la totalidad de la obra del poeta y ensayista mejicano sería una tarea árdua y por demás muy extensa. Por lo tanto, en este capítulo se entregará un informe sobre algunos de sus textos, y sobre aquellos lugares comunes a la propuesta del lenguaje que se sustenta en *El Mono Gramático*.

Con el fin de presentar de forma más ordenada este informe, se subdividirá de acuerdo con las obras y se ordenarán cronológicamente según la fecha de publicación de la primera edición.

Los libros omitidos en el desarrollo del capítulo no necesariamente carecen de una mención sobre el lenguaje, pero los que están incluidos son los más relevantes a juicio de la investigadora.

## 1. ¿Águila o Sol? 1951.<sup>2</sup>

La lectura de este texto, da inicio a la manera de un relato tradicional, pero sufre un giro inesperado en su temática en el momento en el que entra en acción la Palabra. Hace su aparición como un objeto móvil cuyo paso toma desprevenido al escritor quien en un intento desesperado se esfuerza por atraparla, pero no lo consigue. Esta es una metáfora de cómo el lenguaje y la palabra no están al servicio del autor, no están dispuestos a ceder a sus caprichos narrativos, sino por el contrario, es el escritor quien debe estar atento al momento en el que pueda aprehenderla, para de esta forma plasmarla en su obra:

Recorrí dos detalles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, no sentí, pasó—, rauda, la Palabra. Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, bastante para darle tiempo de volver a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo flotante. Tiré desesperadamente de esas hebras, que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediabilmente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira...<sup>3</sup>

No está en libertad el escritor, según la anterior cita, de manipular él el lenguaje. Debe, como un cazador, estar alerta para evitar que la oportunidad vuelva a escapársele y quede en medio de la nada, sin palabras con qué narrar: “Me quedé solo en mitad de la calle con una pluma roja entre las manos amoratadas.” (13)<sup>4</sup>

Esta noción de escritor-cazador del lenguaje hace que se tome otra posición, aparte de la ya conocida. El escritor ya no vive en la espera del momento inspirador, cuyo desenlace será un poema o un relato.

El escritor es muy consciente de que el lenguaje ahora es objeto, materia prima y herramienta a la vez. Pero esta necesidad que tiene el escritor del lenguaje hace que lo observe y lo juzgue, y que comprenda que para tener acceso a la

---

<sup>2</sup> La primera edición fue publicada por Tezontle, México. 1951.

<sup>3</sup> Paz, Octavio. *¿Águila o sol?*. México: Fondo de cultura económica. 1973. 12 p.

<sup>4</sup> A partir de este momento todas las citas referentes a *¿Águila o sol?* presentes en esta subdivisión del capítulo se indicaran sólo colocando el número de la página entre paréntesis.

Palabra, debe renunciar al lenguaje “Su amor a la vida obliga a desertar la vida; su amor al lenguaje lo lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas, a inventar otras, a jugarse la vida en una palabra.” (15)

Según esto, la palabra es la motivación y el objeto, pero para llegar a ella debe reformular la noción que tenía sobre el lenguaje.

Debe como primer paso, acceder a la Contemplación, para romper los nexos comunicantes existentes entre “el mundo, la razón y el lenguaje.” (16)

La contemplación es el primer paso, el segundo es desconectarse de todo, inclusive del lenguaje, y de repente, sin necesidad de perseguirla o de tirarla por los cabellos la Palabra se presenta ante él “A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado” (16)

De una forma profundamente poética, se tratan asuntos sobre el lenguaje y su contenido temático, el acto de escribir es también un motivo para la poesía, pero Paz instaura un pensamiento que más adelante se desarrollará en su totalidad al afirmar que el lenguaje es lo que calla:

“Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, (...) La tinta negra abre sus grandes alas. (...) Ah, un simple monosílabo bastaría para hacer saltar al mundo. Pero esta noche no hay sitio para una sola palabra más.” (17)

Hay un momento en el que el lenguaje debe cesar, el escritor debe mermar su producción, pero hay otro, en el que no debe, bajo ninguna circunstancia construir, debe deconstruir el lenguaje y con cada una de las partes, comenzar algo nuevo. La deconstrucción es también multiplicación: “Lo más fácil es quebrar una palabra en dos. A veces los fragmentos siguen viviendo, con vida frenética, feroz, monosilábica.” (22) Aquí, la división de una palabra, se presenta como un recurso poético con el cual, aporta el escritor nuevas palabras que son creaciones de corta vida. Se produce una creación y con ella una muerte,

pues estos “recién nacidos” no perduran en el tiempo “Y así creo seres graciosos de poca vida.” (23)

En este texto Octavio Paz empieza a mostrar su interés en la relación que hay entre la Palabra y la cosa, pues advierte que hay un vacío entre la una y la otra, pero este vacío no es negativo por no representar una correspondencia. ¿Palabra o cosa? Inicio de la discusión que se convertirá en tautología:

“Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿Dónde está el mal? ¿Dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa?”. (24) La infección es una contaminación que aumenta y que se relaciona directamente con la no correspondencia de la cosa y la palabra. Es necesario extirparla, pero sólo se llegará a esa limpieza del lenguaje, con un uso que este dirigido a renovar, e ir de manera violenta, más allá de los sobreentendidos “Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, (...)”. (25)

Las palabras están gastadas y ahora ya no dicen, se han quedado sin nada que transmitir, viven en un desierto donde nada nuevo germina “Todas las palabras han muerto de sed”. (29)

Hay que buscar una palabra que sea transparente, una palabra líquida que se adelgace para que pueda retornar al estado buscado por el poeta “Y tú viento del Pasado, sopla con fuerza, dispersa estas pocas sílabas y hazlas aire y transparencia. ¡Ser al fin una Palabra. Un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos!” (30)

En esta obra la metáfora sirve al lenguaje, se crea una analogía entre el lenguaje y el universo, Palabra es un todo, un mundo, cada individuo es una palabra, una sílaba. Todo el cosmos actúa como un relato, y los movimientos sonoros de la naturaleza son la pausa y la musicalidad “Mis actos, el serrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa Palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quien se la dice?” (34)

Si el lenguaje es estático y repetitivo, las palabras que de él provienen son secas, no nutren nada. La Palabra escapa rauda del poeta, lo deja solo, encerrado en lo incierto: “PALABRAS, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje,” (115)

El lenguaje es sinonimia, hace girar en círculos al poeta, y debe buscar una salida: “*el poema*”, y la construcción de éste se tendrá que realizar de una forma desesperada, y así arrancar un poema al lenguaje: “Hablar por hablar, arrancar sonos a la desesperada, escribir al dictado lo que dice el vuelo de la mosca, ennegrecer. El tiempo se abre en dos: hora del salto mortal.” (116)

## **2. El Arco y la lira, 1956.**<sup>5</sup>

La poética paziana y la revelación del lenguaje se dan en el acto de escribir el poema. La poesía es según este texto, el factor que “revela este mundo” pero a su vez “crea otro”. Esto ocurre porque el lenguaje poético no es el doble del mundo. La Palabra es metáfora de la realidad (ver capítulo IV) y por esto la poesía crea un mundo paralelo a la realidad.

El fin último del poema es trascender el lenguaje, pero es el poeta el servidor del lenguaje. El lenguaje no es el material con el que el poeta trabaja, es el doble de la realidad desde la cual el poeta crea “En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana”.<sup>6</sup>

El poeta no se rige por el uso común del lenguaje, él busca su origen através de la poesía. Según el autor el poeta es quien “libera” a la Palabra y la recubre de todo el valor que en el uso normal del hablante, había perdido.

Existe, según el poeta mejicano, la Palabra poética, contraria a la palabra de la actividad usual, y esta Palabra “encarna algo que la trasciende y traspasa. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende” (23).<sup>7</sup>

La inicial actitud del hombre hacia el lenguaje era la de creer que la palabra y el objeto eran uno, pero con el tiempo se descubrió que entre ellos existía una enorme distancia “Las ciencias del lenguaje conquistaron su autonomía apenas cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo” (29).

---

<sup>5</sup> Este es el año de la primera edición de *El arco y la lira*.

<sup>6</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Planeta, 1991. 22 p.

<sup>7</sup> A partir de este momento todas las citas referentes a *El arco y la lira* presentes en esta subdivisión del capítulo se indicaran sólo colocando el número de la página entre paréntesis.

De aquí surge toda una visión del mundo y su historia a partir de la relación de las distintas sociedades con el lenguaje. Sus reformas y sus críticas han sido también reformas y críticas de los sistemas sociales “La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo período de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje” (29).

La crisis aparece cuando la sociedad constata que su lenguaje no es suficiente para transmitir exactamente lo que su pensamiento desea expresar “De pronto se pierde la fe en la eficacia del vocablo”. (29)

Ninguna escuela filosófica puede permitirse una filosofía que no hable del lenguaje, pues en consecuencia no podría hablar de “El hombre y sus problemas” (30) porque hombre y lenguaje son equivalentes.

Hay una estrecha relación entre el objeto y la palabra, al punto que una cosa innombrada es desconocida “No hay pensamiento sin el lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace un hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber. O con la confesión de la ignorancia: El silencio.” (31)

Aparece ahora un punto bastante interesante en el que el autor se refiere al mito, pues bien, según el autor, entre lenguaje y mito existe una correlación, si se estudia la “naturaleza primariamente mítica” del lenguaje, veremos como son origen de la fundación del símbolo.

Muy cercano a este presupuesto paziano se encuentra el pensamiento de Ernst Cassirer, quien asegura igualmente que la correlación entre lenguaje y mito existe desde el principio de las manifestaciones del habla:



El lenguaje es, por naturaleza y esencia, metafórico; incapaz de describir las cosas directamente, apela a modos indirectos de descripción, a términos ambiguos y equívocos. A esta ambigüedad, inherente al lenguaje, debe su origen, según Max Müller, el mito, y en ella ha encontrado su alimento espiritual.<sup>8</sup>

Esto quiere decir que el lenguaje como el mito no dicen, representan. Recrean de diversas maneras una realidad que nunca se plasmará exacta, siempre será transmitida como metáfora: “Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad” (34)

Entonces, si el lenguaje y el mito “son metáforas” de la realidad, nos ubicamos en el punto en el que, por ser metáfora una figura poética creadora de imagen, la humanidad ha vivido de una secuencia de imágenes transmitidas por la poesía.

El hombre ha creado el mito y el lenguaje y por lo tanto ha elaborado la historia de su propia creación “El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo” (34)

Más aún, Paz plantea una clara diferenciación entre lenguaje y poesía, pero luego hace otra diferenciación entre el poema y las expresiones poéticas, ya que el primero intenta trascender el lenguaje, las segundas están “en el nivel del habla” (35)

En este nivel de las cosas, el lenguaje está cargado de expresiones poéticas y son el resultado del movimiento normal de los hablantes, pero con una mayor presencia en “niños, locos, sabios, cretinos, enamorados o solitarios” (35)

---

<sup>8</sup> Cassirer, Ernst. Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. México: Fondo de cultura económica, 1993. 166p.

El poema es, según el ensayo paziano, el máximo nivel adquirido por el lenguaje, en el que las cosas logran la trascendencia que en otro nivel —habla natural, expresiones poéticas— no alcanza.

Aparece en este ensayo sobre el lenguaje la inquietud sobre el estado natural de las cosas, el del primer lugar, el que inconscientemente todos los hombres recuerdan, el lugar que también es tiempo primigenio, allí, entonces: “la poesía sería hecha por todos” (35) y se asume que este estadio arcádico es un “volver a la identidad entre la cosa y el nombre”. (35)

El hombre está desunido de su realidad, y con la palabra crea un “puente” para disminuir el alejamiento, pero no lo hace del todo, la palabra es metáfora que crea una idea de “lo real” pero nada más.

Según el autor, la idea de que eventualmente el hombre se pueda unir con su ser original plantearía una segunda unión “En fin, cualquiera que sea nuestro juicio sobre esta idea, es evidente que la fusión —o mejor: la reunión— de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo” (37)

### **3. Las Peras del olmo, 1957.<sup>9</sup>**

Las circunstancias personales y sociales en los artistas, producen en muchas oportunidades obras “insólitas”. En el caso de la poesía, la realidad y el entorno del escritor pasan por él y convertidos en un nuevo lenguaje, los convierte en obras que trascienden en el tiempo “El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles”<sup>10</sup>.

En este libro, el autor habla del lenguaje poético, pero lo coloca en el lugar del fruto del árbol, la pera. Un lenguaje común a todos, inmerso en una realidad en

---

<sup>9</sup> La primera edición fue publicada por U.N.A.M, México. 1957.

<sup>10</sup> Paz, Octavio. Las peras del olmo. Bogotá: Seix Barral, 1985. 5p.

parte común a un grupo social, produce en determinado poeta-olmo, esas “peras increíbles”. Es decir, la poesía.

Dentro de este libro de ensayos, se establece que la realidad es inabarcable y que a cada segundo, sus partes cambian y forman una nueva realidad.

Paralelamente se encuentra el mundo de las ideas y cuando el hombre, intenta expresar esta realidad a través de las ideas, la fragmenta, no puede nunca expresarla en su totalidad. “A cambio de reducir la rica y casi ofensiva espontaneidad de la naturaleza a la rigidez de nuestras ideas, la mutilamos de una parte de sí, la más fascinante: su naturalidad.” (91) <sup>11</sup>

El hombre acomoda violentamente el orden natural al del pensamiento, por esto, lo que se llega a conocer es “esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos. Lo que llamamos conocimiento es el saber que tenemos sobre cualquier cosa para dominarla y sujetarla.” (91)

Acomodar a nuestro conocimiento humano, la realidad que tiene su propio orden es un intento infructuoso que tiene como resultado el conocimiento, no de lo real sino de nuestra propia interpretación de lo real. Entra aquí un orden de poder y dominio del hombre hacia la naturaleza: “No es exagerado llamar a esta actitud humana una actitud de dominación” (91)

Pero, según el autor, esta no es la única opción que tiene el hombre al establecerse en un lugar crítico frente a la realidad, la naturaleza y el orden de las mismas. Dominación es sólo una de las actitudes que se pueden tomar ante la necesidad de conocimiento, cuyas implicaciones son, por ejemplo, la actitud de conquista-poseción ante la naturaleza. Para Octavio Paz, otra forma de acceder a la naturaleza sin un fin práctico es la de la contemplación, pues no

---

<sup>11</sup> A partir de este momento todas las citas referentes a *Las peras del olmo* presentes en esta subdivisión del capítulo se indicaran sólo colocando el número de la página entre paréntesis.

busca al cabo de su experimentación, un tratado o un dictamen científico: “El hombre que así contempla no se propone saber nada; sólo quiere un olvido de sí, postrarse ante lo que ve, fundirse, si es posible, en lo que ama.” (92)

Esta es una actitud religiosa, de “comunión”, cuyo nexo conector es el amor. De esta forma el lenguaje poético y la poesía hacen que “el poeta lírico entabla un diálogo con el mundo”. (93)

El lenguaje, convertido en poesía es consiente de la realidad y de la naturaleza como irreductibles a la estructura lingüística, pero de la misma forma, en lugar de renunciar a esta, presenta un devenir en el que naturaleza y Palabra se sirven mutuamente en pro de una “experiencia” de la realidad.

#### **4. Corriente alterna, 1967.** <sup>12</sup>

El lenguaje es el instrumento principal de la poesía. El poeta se sirve de palabras pero éste es sólo un camino con el cual pretende hallar la Palabra que realmente designe la realidad a la que él se refiere: “la actividad poética tiene por objeto, esencialmente el lenguaje (...) el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que estas designan.”<sup>13</sup>

El significado sería entonces el problema principal de la poesía, pero en este caso, a diferencia del “discurso ordinario” está en un lugar que sobrepasa a la palabra: “La experiencia del poeta es ante todo verbal; o si se quiere: toda experiencia en poesía adquiere inmediatamente una tonalidad verbal” (5)<sup>14</sup>

La poesía es el “lenguaje” con el que el mismo lenguaje se nombra. El lenguaje es crítico de sí mismo y por lo tanto es motivo, instrumento y tema de la poesía: “El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra.” (5)

La poesía está en capacidad de revelar, si no la realidad sí su “reverso”, y cita como ejemplo a la poesía de Mallarme, cuyo contenido es una crítica a la realidad por medio del lenguaje: “es más que una crítica y que una negación de la realidad: el reverso del ser. La palabra es el reverso de la realidad: no la nada sino la idea, el signo puro que ya no designa y que no es ni ser ni no-ser.” (6)

En este momento, Paz explica que ésta es ya una reflexión de la poesía moderna, en la que nada externo atañe a la poesía, sólo ella misma se examina y examina a su lenguaje, la reflexión que empezó a vislumbrarse en

---

<sup>12</sup> La primera edición fue publicada por S. XXI, México. 1967

<sup>13</sup> Paz, Octavio. Corriente Alterna. México: Siglo XXI, 1968. 5p.

<sup>14</sup> A partir de este momento todas las citas referentes a *Corriente alterna* presentes en esta subdivisión del capítulo se indicaran sólo colocando el número de la página entre paréntesis.

*¿Águila o Sol?*<sup>15</sup> ahora es todo un ensayo, la Palabra es el nuevo Ser, el nuevo motivo: “El poeta moderno no dice al mundo sino a la Palabra sobre la que el mundo reposa” ( 7)

El significado es el centro cuyo cofre es la palabra, ellos se entrelazan y aunque son propios y únicos se combinan y recombinan en pro de uno nuevo, pero también se abaten y se aniquilan: “Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación. El mundo es un orbe de significados, un lenguaje.” (8)

Palabra y palabra dependen de lo que signifiquen, ellas por sí solas son palabras, pero juntas, “con-jugadas”, hablando de sí o de la idea a la que sirven o de la que se sirven, llegan a ser Palabra.

---

<sup>15</sup> Véase: Capítulo I, página 2.

## **5. Ladera Este, 1969.**<sup>16</sup>

De la misma forma que en *El Mono Gramático*, este libro de poemas está dedicado a Marie José. Pero ésta es sólo una de las cosas que tienen en común, pues a pesar de tratarse de una obra escrita en prosa y la otra en verso, poseen algunas correspondencias entre ellas.

En “El balcón”, primer poema de este libro, se hace una descripción de Delhi, y una de las imágenes que narra es la de unos pequeños bultos, que por efecto de la escasa luz, no pueden tener un nombre, ya que su imagen es inclasificable.

Masas enormes cónclaves obscenos  
nubes llenas de insectos  
aplantan  
                  indecisos bultos enanos  
(Mañana tendrán nombre  
erguidos serán casas  
mañana serán árboles)<sup>17</sup>

Aquí, el nombre está sujeto a la imagen, pero la imagen es transitoria, pues la claridad u oscuridad actual tendrán que desaparecer y dar paso, a futuro, a otro espectáculo diferente, que por consiguiente traerá un nombre diferente. Por esto, sólo se les puede dar nombre, aclarando que se nombra la imagen del instante y que segundos después este bulto nombrado puede pertenecer a otra categoría.

Siempre, la visión que alcanza desde el balcón o desde la ventana, ha de ser análoga. A la página la arboleda, un jardín o una ciudad entera, son caligrafías. Delhi es lengua muerta, y el poeta la increpa para que resurja:

En una hoja de higuera  
comes las sobras de tus dioses

---

<sup>16</sup> La primera edición de *Ladera este* es la recopilación de poemas escritos entre 1962-1968 por J. Mortiz, México, 1969.

<sup>17</sup> Paz, Octavio. *Ladera este*. México: Fondo de cultura económica, 1973. 11 p.

tus templos son burdeles de incurables  
estás cubierta de hormigas  
corral desamparado  
  mausoleo desmoronado  
estás desnuda  
  como un cadáver profanado  
te arrancaron joyas y mortaja  
Estabas cubierta de poemas  
todo tu cuerpo era escritura  
acuérdate  
  recobra la palabra  
eres hermosa  
sabes hablar cantar bailar (15) <sup>18</sup>

Sus dones deben ser recobrados, deben permitir una lectura renovada, que alimente y nutra con sus artes al poeta. Delhi no es una ciudad, es una Palabra, un nombre, cuya imagen transporta palabras y recuerdos, única manera de lograr acercamiento a la ciudad una vez habitada:

Delhi  
  Dos torres  
plantadas en el llano,  
  dos sílabas altas  
Yo las digo en voz baja  
(...)  
Lejanías  
  *pasos de un peregrino son errante*  
sobre este frágil puente de palabras (16)

Hanumān escribió sobre la piedra con el rayo, una obra de teatro con el mismo tema del Ramayana, Vālmīki lo imitó, escribiendo el canto épico en sánscrito. Existen múltiples caligrafías, la de los dioses, la de los hombres y la de la naturaleza y el tiempo. Los acontecimientos climáticos y animales dejan una huella en el paisaje, que el poeta busca interpretar:

Sobre la pared encalada

---

<sup>18</sup> A partir de este momento todas las citas referentes a *Ladera este* presentes en esta subdivisión del capítulo se indicaran sólo colocando el número de la página entre paréntesis.



teatro escrito por el viento y la luz  
las sombras de la enredadera  
más verde que la marzo  
máscara de la tarde  
abstraída en la caligrafía de sus pájaros  
Entre las rejas trémulas de los reflejos  
iba y venía  
una lagartija transparente.

La abolición del signo, la desaparición y adelgazamiento de la palabra logran que el nombre tome más fuerza. Los nombres deben tomar para sí la vida de las cosas, al nombrarlas robarles su realidad:

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 (38)

El poeta debe desordenar sus sentidos, debe pintar el mundo, crear imágenes con sus palabras. Debe “ver” con sus manos. El mundo entra en él por la escritura y de la misma forma sale de él convertido en lenguaje, en Palabra:

Palabra de todos con que hablamos a solas  
pido que siempre me acompañes  
razón del hombre  
el animal de manos radiantes  
el animal con ojos en las yemas (38)

La escritura es visión, quien escribe ve, por medio de la palabra al mundo. Hay que realizar un acto individual, poetizar, para constatar la totalidad, el mundo. Escritura es también un acto individual que está sujeto al hecho de que nada es perdurable. Es un camino que se inicia con el nombre pero que desconoce su final:

(Escribo sin conocer el desenlace  
de lo que escribo

Busco entre líneas  
mi imagen es la lámpara  
encendida  
en mitad de la noche) (60)

Al decir el poeta, “mi imagen es la lámpara”, explica que la imagen de realidad que se intenta escribir es alterable a tal punto que se compara sólo con la luz, que con el más mínimo cambio atmosférico o climático se altera y se transforma. El cambio es la constante, no la permanencia.

(Escribo  
cada letra es un germen  
La memoria  
insiste en su manera  
y repite su mismo mediodía) (61)

La memoria, el pensamiento exacto del escritor, puede que esté fijo en un expresión poetizable, pero esta idea deja de ser estática cuando se plasma en la página.

Yo estoy en la hora inestable  
El coche corre entre las casas  
Yo escribo a la luz de una lámpara  
Los absolutos  
y sus aledaños  
no son mi tema. (62)

Ante un mundo cambiante, fijeza en el pensamiento es oposición a lo real, la escritura puede captar la imagen, pero la del instante, la sensación percibida que no es perdurable, que se esfuma a velocidades extremas:

Tengo hambre de vida y también de morir  
Sé lo que creo y lo escribo  
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 (63)

La Palabra paziana, como ya se mencionó, no es tautología, no se cristaliza en ser repetición de sí misma a cada lectura. La Palabra es semilla, plantada desde la memoria estática, pero en la lectura crea diálogo y germina.

Es pertinente recordar en este momento, el verso “cada letra es un germen”(61), porque esto aclara la noción de transformación. A cada lectura, algo nuevo, diferente y dinámico brota del poema:

Nunca estoy solo  
hablo siempre contigo hablas siempre conmigo  
A oscuras voy y planto signos. (63)

La Palabra y la imagen en la poesía paziana, entran en un juego de correspondencias, cuyo valor se encuentra en el diálogo permanente que existe entre las dos. La pretensión de fijar la imagen del objeto al nombrarlo es vana.

El libro  
                  el vaso  
el verde oscuramente tallo  
                                  el disco  
lecho de la bella durmiente la música  
las cosas anegadas en sus nombres  
decirlas con los ojos  
                                  en un allá no sé donde  
clavarlas  
                  lámpara lápiz retrato  
esto que veo  
                  clavarlo (73)

Al decir el poeta “decirlas con los ojos” explica brevemente que las palabras “lámpara, lápiz, retrato” son los nombres, mas no las imágenes que él vio y que pretende transmitir en su poema, por esto es equivocado que aquello que se ve sea fijado con el lenguaje.

como un templo vivo  
   plantarlo  
 como un árbol  
   un dios  
 coronarlo  
   con un nombre  
   inmortal  
 irrisoria corona de espinas  
   ¡lenguaje! (73)

El lenguaje es el sistema complejo que sostiene a la Palabra y esta es inseparable de la imagen independiente y poética que crea.

El tallo y su flor inminente  
   sol-sexo-sol  
 la flor sin sombra  
   la palabra  
 se abre (73)

Del "tallo" y la "flor" se sigue, el regreso a la metáfora de la palabra como semilla. Y así el nombre el primer paso hacia un punto indeterminado. El movimiento que desencadena el nombre, no tiene un fin claro o determinado.

  Un nombre  
 comienza  
 (...)

Un linaje comienza  
   en un nombre  
 un adán  
   como un templo vivo (74)

"Adán", el "nombre", comienzan el linaje. Son la semilla de la cual las demás palabras serán descendencia, pero si ese es el principio, ¿Cuál será el final?

  Acabo en su comienzo  
 en esto que digo  
   acabo  
 SER  
 sombra de un nombre

## NUNCA SABRÉ MI DESENLACE

En la Carta a León Felipe, Octavio Paz toca con más profundidad el tema de la transitoriedad del lenguaje. Las palabras o sus significados se disipan tan pronto como se menciona – leen:

Dos loros en pleno vuelo  
desafían al movimiento  
y al lenguaje  
¡Míralos  
ya se fueron!  
Irradiación de unas cuantas palabras  
Es un aleteo  
el mundo se aclara  
sólo para volverse invisible (90)

El poeta, debe lograr lo impensable, asir lo inasible, aprisionar al viento. Plasmar en elementos fijos como el papel, a los elementos cambiantes:

Aprender a ver oír decir  
lo instantáneo  
es nuestro oficio  
*¿Fijar vértigos?*  
(...)  
Las palabras  
se volatilizan (90)

Es un oficio árduo, que jamás logra su cometido el tan sólo intentar instaurar palabras con permanencia. Esta labor, desde antes de comenzar, ya está acabada y:

No nos queda dijo Bataille  
sino escribir comentarios  
insensatos  
sobre la ausencia de sentido del escribir  
Comentarios que se borran  
La escritura poética  
es borrar lo escrito (90)

Como se vió en el ensayo sobre El arco y la lira, existen dos tipos de habla, la común y la poética. La segunda afianza su significado en “el hueco” de la escritura poética<sup>19</sup>, es decir, dice en lo no dicho. La omisión es la presencia y el poeta debe leer en este espacio-hueco para llegar al punto más cercano a la realidad:

La escritura poética es  
aprender a leer  
el hueco de la escritura  
en la escritura  
No huellas de lo que fuimos  
caminos  
hacia lo que somos  
el poeta. (91)

---

<sup>19</sup> Véase: Capítulo IV.

## **CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO**

Juzgo haber logrado mostrar algunos de los principales momentos en los que el tema del lenguaje nos sitúa en el tratamiento del lenguaje en *El Mono Gramático*.

## CAPÍTULO II

### EL LENGUAJE PAZIANO SUMERGIDO EN LA “GRAN CALDERA” DE LA INDIA

En la obra de Octavio Paz se evidencia, desde un primer acercamiento, la importancia que da el poeta a la filosofía, la mítica y la mística de oriente. Japón e India son los lugares geográficos en los cuales el poeta explora en búsqueda de ideologías y corrientes de pensamiento que lo lleven a modificar la forma de poetizar y de concebir el lenguaje que tiene occidente.

El hinduismo paziano se funda en el principio del pensar una nueva concepción del mundo, de dejar de lado el yo-centro y esto innegablemente se refleja en el lenguaje, pero mejor aún se nota en el quehacer poético del autor mejicano. Este pensamiento indio apunta a la búsqueda de complementariedad de todas las entidades del universo con el Yo, refutando totalmente la capacidad del autor de “representar” las cosas en si mismas como unidad. A este pensamiento totalizador, es a lo que Paz llama convergencia, el momento en el que el acto poético es capaz de ser totalizador y desde un punto de vista ser capaz de verlo o mejor, de narrarlo todo.

“Es luego, cuando el hecho de que el Absoluto se manifieste o no, lo que da lugar a una dualidad cíclica”<sup>20</sup> La anterior cita nos presenta cómo esta búsqueda de convergencia entre el Yo y el universo es tan solo un primer paso, ya que dependiendo de que se presente o no, se dará lugar a esta “dualidad cíclica” que no es otra cosa que el movimiento de devenir de la otredad paziana, la plena conciencia de la comunicación real y activa con la otra orilla. “Considera al ser humano como ignorante e iluso, sólo porque ve la vida como diversidad, en lugar de cómo unidad.”<sup>21</sup> Del Yo y del universo.

---

<sup>20</sup> Ávila, Susana. Mitología de la India. mítica y mística. Madrid: Miraguano, 1999. 12p.

<sup>21</sup> Ibid., p. 22.



A nivel biográfico es conocido el hecho de la experiencia oriental gracias al desempeño de labores diplomáticas del gobierno mejicano, lo cual sirvió como inmersión total en la gran caldera de la India,

“LA INDIA ES UNA GIGANTESCA  
CALDERA Y AQUEL QUE CAE EN  
ELLA NO SALE NUNCA”

O. PAZ <sup>22</sup>

Entonces, no es de extrañar que para ilustrar su crítica del lenguaje recurra al “topos” indio y centre su atención en la deidad de Hanumán.

Claro está, esta propuesta para pensar de nuevo el lenguaje no ha de tener la misma validez si sencillamente se aísla de lo ya conocido, del ser occidental, del poeta crítico y ensayista sino se establece un diálogo entre la cultura del este y la del oeste “el método de Paz no se limita a identificar la diferencia entre dos términos opuestos sino que muestra también sus correspondencias y complementariedades”<sup>23</sup>

Esto nos conduce a la capital importancia de “la otredad” en la poética de Paz, partiendo de su orientalismo, más acorde a esta temática de su hinduismo.

Así, como se verá en el desarrollo del capítulo, la otredad, conformada por la dupla de Hanumán y Vālmīki, son uno, en cuanto a la dirección que toman sus actos, pero a su vez, son diferentes, son el dios y el hombre, el que dicta y el que escribe, el que lo ve todo y el poeta que lo escribe.

---

<sup>22</sup> Citado por: Erazo, Aura Cecilia. “Huella oriental en la estética de Octavio paz” Palabra. Revista de la Facultad de Humanidades Universidad del Cauca. 1 (1984): 68.

<sup>23</sup> González, Javier. El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz. Madrid: Fondo de cultura económica, 1990. 59 p.

## 1. El simio y el poeta: Hanumān y Vālmīki

*El mono gramático* es una obra de gran profundidad conceptual y semántica. A partir del título, el autor mejicano nos revela de incuestionable forma, que el tema de su libro girará sobre el eje oriental hinduista, pues en la tradición India es Hanumān, el simio discípulo de Sri Rama, quien tiene a su amada princesa Sita, presa por el demonio Ravana. Este episodio épico es narrado durante el quinto canto del Sundarakhanda. “El quinto canto es absolutamente descriptivo, narra la búsqueda que realizó Hanumān de la princesa Sita por toda la ciudad de Lanka a la que describe con todo detalle.”<sup>24</sup>

En este punto aparece la necesidad de cuestionarse el por que de la escogencia de un mito hindú en la presencia de un pensamiento occidental, y como se verá más adelante a la presencia de la deidad la sostiene una idea.

Pero la presencia del mono en el desarrollo del texto no es casual, ya que poderosas razones llevan al autor a elegirlo como protagonista entre el inmenso abanico de deidades hindúes.

La primera de ellas consiste en el origen del dios - mono. Su genealogía se presenta de una forma particular ya que es el hijo de la mona Añjanā y de Vāyu, dios del viento.

Hanumān, hijo de Vāyu, aparece como prototipo de la fuerza, el valor, la destreza y sobretodo el amor y la lealtad a su señor, Rāma. Nació de la mona Añjanā de la que heredó su apariencia y de quien le viene el nombre, ya que la palabra *hanumān* significa “el de las gruesas mejillas” y su padre le proporcionó una fuerza física casi ilimitada. Sus gestas son notables en el *Rāmāyana* y la mayor parte de episodios con los que se le relaciona están incluidos en la epopeya. Él franqueó de un salto el mar que separa la India de Lankā, e incluso repitió este alarde llevando en brazos toda una montaña, también consiguió acercarse a Sitā proporcionándole el consuelo y la esperanza.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> ÁVILA, Op. cit., p. 140.

<sup>25</sup> ÁVILA, Op. cit., p. 238.

Estas capacidades sobrenaturales del simio le permiten por medio de grandes saltos una perspectiva única del mundo, le permiten verlo como grafía, como página “...hay un cuerpo poderos suspendido sobre el océano, no es el sol: ¡es el elefante entre los monos, el león, el toro de los simios!, nada vigorosamente en el éter plegando y desplegando las piernas y los brazos con un ritmo parejo como una rana gigantesca (...)”<sup>26</sup>

Esta condición de ser volador tiene su origen en su padre, de quien heredó no sólo la fuerza física sino también su destreza. “Hanumān es viento como su padre y por eso sus saltos son semejantes al vuelo de los pájaros; y por ser aire, también es sonido con sentido: emisor de palabras, poeta. Hijo del viento, poeta y gramático, (...)” (127)<sup>27</sup>

Por otro lado está la habilidad de Hanumān para descifrar las escrituras sagradas, este hecho le otorga al simio la calidad de lector, de intérprete y de crítico de las sagradas escrituras indias

Hanuman había logrado coordinar el pensamiento, la palabra y la acción. Por lo tanto, tenía la distinción singular de ser grande en fuerza física, estabilidad mental y carácter virtuoso. También era un erudito que había dominado, sobre todo, las seis escuelas de gramática. Sabía los cuatro Vedas y los seis Shastras.<sup>28</sup>

En este orden de ideas, si unimos sus dones heredados de fuerza capacidad de planear por encima de océanos y selvas y la capacidad de leer e interpretar la gramática, encontraremos al único ser capaz de leer el mundo “...tal vez aquí está pintado todo lo que allá hizo y vio Hanumān después de haber saltado sobre el mar —espesura indescifrable de

---

<sup>26</sup> Paz, Octavio. *El mono gramático*. México: Seix barral, 1974. 37 p.

<sup>27</sup> Apartir de esta cita, las menciones que se harán en el desarrollo de todo el trabajo sobre *El mono Gramático* se indicarán utilizando sólo el número de la página entre paréntesis.

<sup>28</sup> Anónimo. “Hanuman” Panteón Hindu 2.0

<<http://personal.telefonica.terra.es/web/indraregalos/dioses/panteon%20hindu/hanuman.htm>>.

líneas, trazos, volutas, mapas delirantes, historias grotescas, el discurso de los monzones impreso sobre esta pared decrepita”. (38) Esta descripción de todo aquello que Hanumān leyó nos lleva a determinar que la lectura del mundo no cesa en la correcta interpretación de las gramáticas de la naturaleza, sino que abre un espacio sobre el cual la narración y el discurso también pueden estar conformados por imágenes que están muy alejadas de la palabra, cómo los trazos de las líneas y las formas redondeadas del paisaje.

Este simio gramático no solo interpreta el mensaje de la naturaleza de forma erudita, Hanumān no busca tan sólo el significado de aquellas lianas que se entrecruzan, o de las altas montañas y las malezas, el mono busca en su lectura de la naturaleza la universalización de la escritura original, el deleite hedonista de quien goza por el acto de observar, es quien encuentra placentera la acción de leer y deja de lado el rigor de la interpretación “A horcajadas sobre la alta barda contempla el tupido bosquecillo, se rasca la peluda rabadilla y dice para sí: delicia de los ojos, derrota del entendimiento.”(43)

De la misma forma en la que Hanumān encuentra placer en la observación de su página vegetal enumera y cataloga las especies arborícolas, así convierte a cada árbol en un morfema, y con ellos clasifica y separa a los unos de los otros.

El Gran Mono cierra los ojos, vuelve a rascarse y musita: antes de que el sol se hubiese ocultado del todo —ahora corre entre los altos bambúes como un animal perseguido por la sombra —logré reducir el bosque a un catálogo. Una página de enmarañada caligrafía vegetal. Maleza de signos: ¿cómo leerla, cómo abrirse paso entre esta espesura? Hanumān sonríe con planes ante la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino. (46)

Entonces, ya establecidos en el lugar que ocupa el simio dentro de las deidades hindúes para el autor, pasamos al siguiente nivel en el que el esquema sobre el que está escrita la obra aparece, la estructura bipolar, de análogos o de contradictorios, pero siempre enfrentando a las dos

partes, el “ying y el yang”<sup>29</sup> de la poesía “femenino y masculino, afirmación y negación, todos son “UNO”. “«cada quien contiene a lo otro y determina la forma de lo otro». “<sup>30</sup>

Ahora, el simio no se detiene en este punto, su trabajo continúa, es el mono-ludens del universo, y después de su trabajo lectointerpretativo se detiene para pensar el mundo y su caligrafía.

Vuelve a cerrar los ojos y se ve a sí mismo, en otra edad, escribiendo (¿sobre un papel o sobre una roca, con una pluma o con un cincel?) el acto de *Mahanātaka* en que se describe su visita al bosquecillo del palacio de Rāvana. Compara su retórica a una página de indecifrible caligrafía y piensa: La diferencia entre la escritura humana y la divina consiste en que el número de signos de la primera es limitado mientras que el de la segunda es infinito. (47)

Hanumān ahora se interroga sobre el acto de escribir, y llega a la conclusión que quien escriba bajo el canon de la gramática ontológica no estará limitado, sus versos, sus catálogos, sus creaciones, tendrán que limitarse al número finito de grafías con las que cuenta el lenguaje. Sólo la caligrafía del mundo es infinita así que para ser contada por medio del lenguaje debe ser reducida a su expresión. Esta visión inquieta al mono y lo lleva a interrogarse sobre un hecho innegable para el autor o para el lector de las gramáticas ontológicas, la labor crítica. “La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática...” (47)

Es decir que ya no hablamos de un lenguaje “inescrutable” (universo) y uno limitado (gramática) sino del producto de la dialéctica que se genera entre ellos, la crítica.

Crítica y creación se cruzan en los hilos de la escritura; se opera allí una especie de mimetismo del texto crítico el cual reproduce a su manera la obra que analiza. La crítica no se coloca ya en un nivel metaliterario, encargada tan sólo de interpretar las obras, sino que

---

<sup>29</sup> ERAZO, Op. cit., p. 80.

<sup>30</sup> ERAZO, Op. cit., p. 80

se hace también literaria, susceptible de la aplicación de los mismos criterios de que se sirve al considerar la creación estética.<sup>31</sup>

Así, según esta cita de Javier González el producto que quiere hacernos notar Hanumān con su planteamiento sobre la crítica es que el acto mismo de escribir, de redactar, con un canon finito lo infinito e inescrutables ES la literatura.

Hanumān pertenece a la colectividad divina, por lo tanto cuenta al poeta lo que ve en su hazaña, en su rescate épico de la princesa Sita, la descripción de los jardines de Lānka, pero es en esta oportunidad Vālmīki quien arma el “tejido de nombres” que serán leídos por las posteriores generaciones. El mono hace, en el cuento épico su observación genésica con la cual el poeta se inspira para crear a su vez su entramado poético. Paso de visión total a narración de la diversidad.

Pero esta descripción, aunque fragmentaria, es a su vez visión crítica del poeta Vālmīki ya que debe traducir la visión totalitaria y única, puesto que el jardín de Ravana esta vedado a los mortales, lo hará en una exposición sujeta al código común del sánscrito.

Es el gran simio el símbolo del poeta, ya no el autor del Ramayana, sino cualquier poeta, es el “dinamismo” del mono el que produce las nuevas fonéticas y semánticas de forma constante. Son estas fonéticas los nuevos sonidos los nuevos ritmos de los cantos y son estas nuevas semánticas las nuevas denotaciones y connotaciones que el poema trae, que el poema conforma.

Hanumān es quien “copia del natural” pero es el punto de origen semántico, cuyo desenlace es imprevisible, el resultado final del poema, fruto del azar, es azar que contiene “lo otro” que surge “del yo”.

---

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, Op. cit., p. 165.

Hanumān: mono / grama del lenguaje, de su dinamismo y de su incesante producción de invenciones fonéticas y semánticas. Ideograma del poeta, señor / servidor de la metamorfosis universal: simio imitador, artista de las repeticiones, es el animal aristotélico que copia del natural pero a sí mismo es la semilla semántica, la semilla-bomba enterrada en el subsuelo verbal y que nunca se convertirá en la planta que espera su sembrador, sino en la otra, siempre otra. Los frutos sexuales y las flores carnívoras de la alteridad brotan del tallo único de la identidad. (111)

Según el autor mejicano, Hanumān es el amigo y quien inspira a Vālmīki, pero es indispensable que tan sólo sea quien lo inspira pues si optase por escribir sus visiones de Lanka y sus hechos heroicos, la labor del poeta se perdería, ya que sería opacado por la magnificencia de lo escrito por el Mono.

La narración del mono es divina como su existencia, lo cual se ve reflejado en la pieza teatral que escribe sobre las rocas, pero ante el ruego del poeta, el drama fue destruido para que no opacase el poema ya escrito por Vālmīki.

Lo anterior nos conduce al punto de “convergencia” en el que el mono puede leer el mundo, en el que su visión totalizadora que incluye los cuatro puntos cardinales “revela al universo” como la asamblea de espacios.

Es Hanumān amigo e inspirador porque lo ve todo (tiempo-espacio) como imagen, como cristalización y es entonces el poeta quien debe hacer que esta imagen contada por el mono, su traducción, su metáfora, su reflejo del universo “En este texto Hanumān contempla el jardín de Ravana como una página de caligrafía como el harem del mismo Ravana.” (136)

## 2. La nāyikā





La idea de la representación como una totalidad conformada por sus partes es expuesta por el autor no sólo a través de Hanumān, sino de una figura femenina y lasciva que se representa en el colorido mural del templo de Galta, es la nāyīkā.

Inicia la descripción de la imagen hablando de las “líneas, figuras, formas, colores.” (71) en los que la visión se hunde. Aquí surge la analogía entre la secuencia de imágenes y de palabras y cada fila de imágenes es a su vez es análoga al renglón, pero la imagen no es independiente, se ve como asociación con las demás, forman una sola figura, una sola palabra. Es entonces cuando nos vemos en el punto de conjunción, el punto en el que la multiplicidad se adhiere para hacerse unidad. No un hundimiento que borra la frontera entre las diversas imágenes-palabras, sino una conjunción con la cual se ven las partes pero se asumen como el todo “Y no obstante, en cada caso la figura (palabra) posee una significación distinta. Distinta y la misma.” (71)

El muro se ve como el todo dividido entre sus partes, partes heterogéneas que poseen un significado que está en diálogo permanente con el significado de la otra parte, como la palabra en la oración, como cada renglón del poema en relación con el que antecede y con el que procede.

El dibujo, el pictograma está dividido en dos partes principales, la primera es la “tierra inocente”, (71) la repetición en cuyas partes los machos y las hembras de la misma especie copulan sobre el mismo prado.

Abajo, la inocencia se anula y se revela el “prado-alfombra del deseo”, (72) no se trata ya de la copulación animal cuyo objetivo inequívoco es la reproducción, aquí el placer es el que induce al acto mismo. Surge aquí la asimetría entre los campos visuales A, “tierra inocente”, y B, “prado-alfombra del deseo”.

Es en el espacio B de la pintura donde se encuentra la presencia de las figuras poéticas. Mientras que se encuentra “Arriba: el mundo en sus

repeticiones” (72), abajo se manifiestan con vehemencia las figuras poéticas, “abajo: el universo es analogía: pero también es excepción, ruptura, irregularidad:” (72)

La analogía esta conformada por la figura de la nāyīkā en el acto de copular con la otra nāyīkā, su gemela, idénticamente vestida y ataviada, “... y otra nāyīkā —otra vestida como ella, con sus mismas joyas (...) — otra ella misma montada sobre ella,”. (73) La ruptura es la copulación de la nāyīkā con los nueve animales, “nueve flores enormes, nueve planetas, nueve ideogramas carnales: una nāyīkā, siempre la misma, (...) —y siempre la misma nāyīkā, nueve veces poseída simultáneamente en dos hileras (...) por nueve amadores:” (73) Es la del orden natural, ruptura de la regla, la inocencia que ha sido quebrada y profanada por el deseo, uno de los polos es natural y el otro es lujurioso, el otro transgrede, el que se asemeja a la palabra transformada es el que simboliza al poeta transgresor de la norma, el lugar B crea la irregularidad de las partes, su diferenciación.

Pero también aparece, como tercer componente, la excepción. La nāyīkā nunca copula con el hombre “Asimetría entre las dos partes: arriba, copulación entre machos y hembras de la misma especie; abajo, copulación de una hembra humana con machos de varias especies animales y con otra hembra humana — nunca con el hombre. ¿Por qué?” (74)

La pregunta que se hace el autor en su monólogo, que es a su vez diálogo implícito con el lector, es que la nāyīkā es el paradigma del deseo que transgrede, si la nāyīkā copulara con un hombre sería de inmediato lanzada a la parte A del cuadro, se convertiría en una más de la cadena de repeticiones.

Zoofilia y lesbianismo apuntan al deseo por el deseo mismo, la heterosexualidad presente en el campo A apunta al acto carnal animal con fines de reproducción.

Todas estas imágenes que dicen algo se recombinan entre ellas para formar un todo que se plasma sobre una superficie. Sin importar qué digan individualmente forman una totalidad, componen un solo discurso “Repetición, analogía, excepción. Sobre el espacio inmóvil — muro, cielo, página, estanque, jardín — todas esas figuras se enlazan, trazan el mismo signo y parecen decir lo mismo, pero ¿Qué dicen?” (74)

La respuesta a esta pregunta es dada por Paz más adelante cuando traduce las tiras de imágenes como un todo:

(...) el muro de la terraza de aquel palacete de Galta o la pintura que describe los acoplamientos bestiales y lesbianos de la nāyikā como una excepción (¿o una analogía?) del amor universal. (97)

Se tiene entonces, el Mono lector de paisajes, que es al mismo tiempo traductor de escenarios. Hanumān es quien ve en el discurso poético la traslación que por medio del lenguaje ha hecho del universo. La página es la metáfora del universo que sólo puede ser leído por el mono. Se debe tener en cuenta que la página es equivalente a cualquier superficie en la que tanto imágenes como palabras entrecruzan significados para formar una sola palabra fina y totalizante, también se le puede llamar significado producto de la sumatoria de las repeticiones, analogías y excepciones que están incluidas dentro de esta metáfora del universo.

Así que al observar la orgía lésbica representada en el *Sundara Kūṇḍ*, IX, Hanumān entiende que el espectáculo que está ante sus ojos es en realidad una metáfora de otro acontecimiento más universal, la caída de los planetas “El noble mono se dijo así mismo: *Aquí se han juntado los planetas que, consumida su provisión de méritos, caen del firmamento.* Era verdad: las mujeres resplandecían como caídos meteoros en fuego.” (57)

En este orden de ideas el simio lee la escena de las bailarinas como la metáfora de un evento cósmico y análogamente en la página-muro de la representación de la nāyīkā, ve también la condensación de la “tierra inocente” y el “universo del deseo”.

## CAPÍTULO III

### EL DEVENIR EN EL JARDÍN

*Acabo en su comienzo  
en esto que digo  
acabo*

*SER  
sombra de un nombre instantáneo*

*NUNCA SABRÉ MI DESENLACE*

#### **1. Lenguaje y camino, El “ir hacia”.**

En la escritura paziana se busca un sentido, pero en la lectura, se intenta ubicar el fin del camino. La poética paziana apunta al situs, es una búsqueda incesante del paraíso.

A lo largo de la narración de *El Mono Gramático* el autor desarrolla sus ideas, ubicado siempre en un lugar físico y en otro imaginario, pero esta imaginación es la de la evocación de un lugar lejano, Galta.

Entonces se ve que aparece una constante, el *Jardín*, pero de esta constante se desprenden dos variantes, Cambridge y Galta. En la primera, el poeta mejicano esta inmerso en el panorama occidental, en la segunda planta sus anhelos, es el jardín oriental añorado.

Debido a la capital importancia que da el poeta mejicano al libro del Génesis dentro de *El Mono Gramático*<sup>32</sup> es necesario anotar qué dice este libro sobre *El jardín*.

Luego plantó Yahvéh Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahvéh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para

---

<sup>32</sup> Véase más información sobre este tema en el capítulo IV.

comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Genesis 2, 8-9.<sup>33</sup>

No es entonces casualidad que la escritura se dé en el jardín occidental, Cambridge, bajo el recuerdo y la añoranza del jardín oriental, Galta.

El poeta-narrador está exiliado en occidente, y del jardín de oriente solo conserva un recuerdo.

Tampoco es casual que la observación primera del jardín sea la de un árbol:

Tras mi ventana, a unos trescientos metros, la mole verdinegra de la arboleda, montaña de hojas y ramas que se bambolea y amenaza con desplomarse. Un pueblote hayas, abedules, álamos y fresnos congregados sobre una ligerísima eminencia del terreno.” (13)

A partir de este momento es evidente que el jardín de Edén, es El Jardín, del cual el jardín de Cambridge es analogía.

Veamos ahora, cual es la semántica de la palabra y porqué se ha traído a colación el jardín del libro del Génesis:

“Jardín” se traduce por “paraíso” en la versión griega, y luego en toda la tradición. “Edén” es un nombre geográfico imposible de localizar y tal vez significa antes “estepa”. El paraíso es representado como un oasis en el desierto oriental.<sup>34</sup>

En este estado de las cosas, vemos que hay una necesidad poética de evocar el jardín primigenio, pero que a su vez, esta evocación surge en el jardín occidental y se proyecta en imágenes y memorias hacia el jardín oriental: “Tal es, más aún, lo que define el *jardín* paciano, ese jardín que, (...), se suspende temáticamente, a su vez, entre *dos* jardines (...) Al encontrarse, esos dos jardines irán «configurando», pues, un tercero (...)”<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> La Biblia. La biblia de estudio. Sociedades bíblicas unidas. Barcelona: Desclée de Brouwer, 1971. (Traducción bajo la dirección de la escuela bíblica de Jerusalem)

<sup>34</sup> Ibid., p. 12. Nota respecto a Génesis 2. 8-9.

<sup>35</sup> Shärer, Maya. “De la perfección de lo finito a la imperfección” Cuadernos Hispanoamericanos 525 (1994): 8.

El punto físico estático, escritorio junto a la ventana de Cambridge, dinámico de movimiento, la escritura y la lectura, ir hacia... Oriente, la India. ¿Importa en realidad esto? El Adán desterrado en el erial añora su paraíso de oriente, pero no se resigna, así que con su arma, la escritura, emprenderá de nuevo el camino que lo llevará a oriente, pero, pregunto de nuevo, ¿importa en realidad esto, o lo que realmente importa es la acción de “ir”?:

“lo mejor será escoger el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin —sin preocuparme por saber qué quiere decir «ir hasta el fin» ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esta frase:” (11)

El jardín de su presente se abre para encontrar el “sendero” que se proyecta en su futuro, pero la realidad es que nunca llegará el poeta a “ese” lugar, no porque no exista, porque al encontrar “el” lugar, notará que el camino no está terminado y que al contrario, se abre para que continúe el *tránsito*:

Iba al encuentro... ¿de qué iba al encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por eso escribí «ir hasta el fin»: para saberlo, para saber qué hay detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada pues si algo hubiese el fin no sería fin. Y no obstante, siempre caminamos al encuentro de..., aunque sepamos que nada ni nadie nos aguarda. (11)

La idea romántica del andar por caminos nuevos y al mismo tiempo ir creando los propios, se plasma en *El Mono Gramático*, pero en esta oportunidad, el camino y el recorrerlo son analogía de la lectura, mejor aún de la concepción paziana del lenguaje:

Sin ese fin que nos elude constantemente ni caminaríamos ni habría caminos. Pero ese fin es la refutación y la condenación del camino: al fin el camino se disuelve, el encuentro se disipa. Y el fin—también se disipa. (...) mientras caminaba al encuentro de... El camino también desaparece mientras lo pienso, mientras lo digo. (12)

De igual manera que en el lenguaje, el “tránsito” es el tratar de despejar las expresiones figuradas sin poder llegar a la palabra primordial. Detrás de una imagen hay otra imagen y así sucesivamente, pero en el movimiento constante del camino, lo que se logra, al intentar llegar al fin, es tan sólo encontrar un punto, que antecede a otro.

Con la certeza de lo anterior, Paz busca el polo contrapuesto del eterno tránsito y lo desarrolla en la presencia de un ser estático, el árbol.

Los árboles se retuercen, se doblan, se yerguen de nuevo con gran estruendo y se estiran como si quisiesen desarraigarse y huir. (...) Prefieren quedarse donde están: no tienen sangre ni nervios sino savia y, en lugar de la cólera o el miedo, los habita una obstinación silenciosa. Los animales huyen o atacan, los árboles se quedan clavados en su sitio. Paciencia: heroísmo vegetal. (13)

Rodeando, penetrando, abriendo campo visual a los árboles, está la luz, la claridad. Los árboles permanecen pero la luz cambia. La permanencia arbórea es modificada a la velocidad de la luz y sus repentinos cambios:

Hacia la derecha la arboleda es un poco menos espesa y los follajes de dos hayas, enlazados, forman un arco sombrío. Abajo del arco hay un espacio claro y extraordinariamente quieto, una suerte de laguna de luz que desde aquí no es del todo visible, pues la corta la raya de la barda de los vecinos. (14)

Esta dialéctica, este devenir del lenguaje entre un ayer, un instante que se esfuma vertiginoso, un ahora que por más que trata no logra agarrar y obliga a permanecer y un futuro siempre allá, que es incierto en su realidad y que niega la posibilidad de encontrar el fin, hace necesario pensar en un concepto, el de la relatividad occidental o el *Sunyata* de la India:

Sunyata es un término que designa el concepto central del budismo madhyamika: la vacuidad es absoluta. Un relativismo radical: todo es relativo e impermanente, sin excluir a la afirmación sobre la relatividad e impermanencia del mundo. La proposición que niega la realidad también se divide y así la negación del mundo por la crítica es asimismo su recuperación.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Paz, Octavio. Ladera este. México: Fondo de cultura económica, NOTAS.



Según esta nota del libro Ladera este “la vacuidad absoluta”, la presencia de la luz en la descripción de las metamorfosis del jardín, está encadenada a este vacío, nada contiene a nada y la luz y sus cambios son la metáfora perfecta de este estado del mundo:

La fijeza es siempre momentánea. Es un equilibrio a un tiempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de la luz, la aparición de una nube o una mínima alteración de la temperatura para que el pacto de quietud se rompa y se desencadene la serie de las metamorfosis. Cada metamorfosis a su vez, es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio. Sí, nadie está solo y cada cambio aquí provoca otro cambio allá. Nadie está solo y nada es sólido: el cambio se resuelve en fijezas que son acuerdos momentáneos. (16)

Entonces el relativo que es el cambio, está dado por el movimiento y este movimiento surge por la necesidad de *ir hacia*. El punto final es lo de menos, lo importante es la dialéctica cuyo fin último es *moverse hacia*: “La sabiduría no está ni en la fijeza ni en el cambio, sino en la dialéctica entre ellos. Constante ir y venir: la sabiduría está en lo instantáneo. Es el tránsito.” (17)

Retomemos el punto sobre el jardín. Galta es la variante segunda, el lugar lleno de escombros, olores fétidos y con espectáculos humanos bastante exóticos y defectuosos al ojo occidental: “Cuando caminaba por el sendero de Galta, ya lejos de la carretera, una vez pasado el paraje de los banianos y los charcos de agua podrida, traspuesto el portal en ruinas, al penetrar en la plazuela rodeada de casas desmoronadas (...)” (11)

Pero esta variante dos, no es en realidad el “*situs*” al que el autor alude, es una nueva Galta, quizá, una inventada por él, que es nostalgia de la verdadera Galta. Galta es en realidad, la praxis de partir para algún día alcanzarla: “Galta no está aquí: me aguarda al final de esta frase. Me aguarda para desaparecer.” (19)

La problemática irresoluble del cambio, la fijeza y el tránsito hacia el lugar que aguarda en el futuro, se traslada hacia el lenguaje. Las palabras, las

frases y el texto en general. Las palabras fijeza, cambio y tránsito se complementan y al tiempo se niegan:

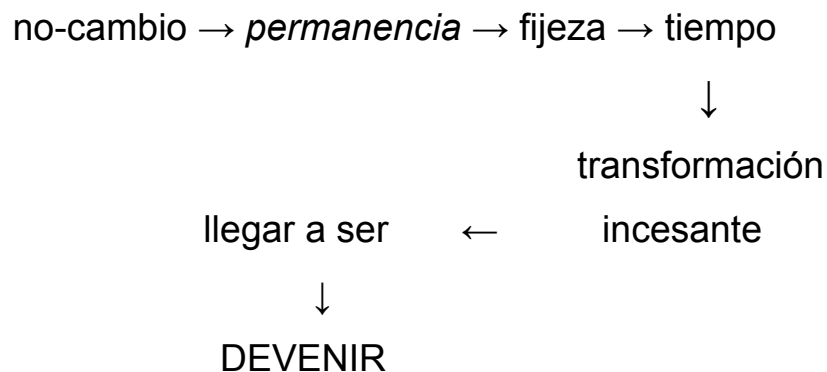
(...)la oposición entre movimiento en inmovilidad, una oposición que el adverbio *siempre* designa como incesante y universal: Se extiende a todas las épocas y comprende a todas las circunstancias.  
(25)

Entonces, la manera que utiliza el autor para que por medio del lenguaje comprendamos la dirección que nos ha tratado de señalar desde la primera mención del jardín es la de los contrapuestos, así, al mencionar que una palabra aparece como “oposición” de la otra se entienden y enriquecen cada una en su significado:

movimiento ≠ inmovilidad

Para el autor, esta oposición es una “violencia del contraste”, así que recurriendo al lenguaje nuevamente, la atenúa al convertir la oposición en complemento cambiando una de las palabras, entonces la frase *movimiento* es contrario a *inmovilidad* pasa a ser “*La fijeza es siempre momentánea*”.

Así, el cambio de las palabras y su “ir hacia” se va transformando hasta llegar a ser metáfora. La fijeza, según el autor es metáfora de “aquello que no cambia”, y cada metáfora conduce a un punto, digamos, conclusivo, el devenir:



(...)la fijeza (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.) es momentánea (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.) la

fijeza (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.) la fijeza... Todo esto quiere decir que la fijeza nunca es enteramente fijeza y que siempre es un momento del cambio. La fijeza es siempre momentánea. (30)

De nuevo el “ir hacia” revela una forma de concebir el mundo, si ya nada es estático, el poseer el conocimiento, o mejor, la verdad del movimiento implica comprender los mecanismos universales.

Pero si se logra reducir esto al punto que nos interesa en Octavio Paz, el lenguaje, se entenderá que la poesía no está acabada, que la lectura es el camino que arranca hacia un movimiento perpetuo de ésta: “Caminar: leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo. La lectura considerada como un camino hacia... El camino como una lectura: ¿una interpretación del mundo natural?” (47)

El lenguaje no es perpetuable, menos aún el lenguaje poético. El jardín es metáfora de un “llegar a ser realidad”, que no es tangible, ni estático y hacia el cual no se tiene una ruta o una dirección. El poeta mejicano trabaja desde el lenguaje para en él intentar explicar la última idea: Las cosas y los nombres son dos lugares paralelos, el devenir entre ellas es el nombrar, y este devenir-nombrar es El Jardín, no el de Cambridge, ni el de Galta, el que aguarda al final:

vamos y venimos: la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas o los nombres a las cosas. (54)

## 2. La angustia del “ir hacia” ante lo estático: Richard Dadd.

*El jardín lo sabía:  
esperaba su destrucción  
como el sentenciado el hacha.*

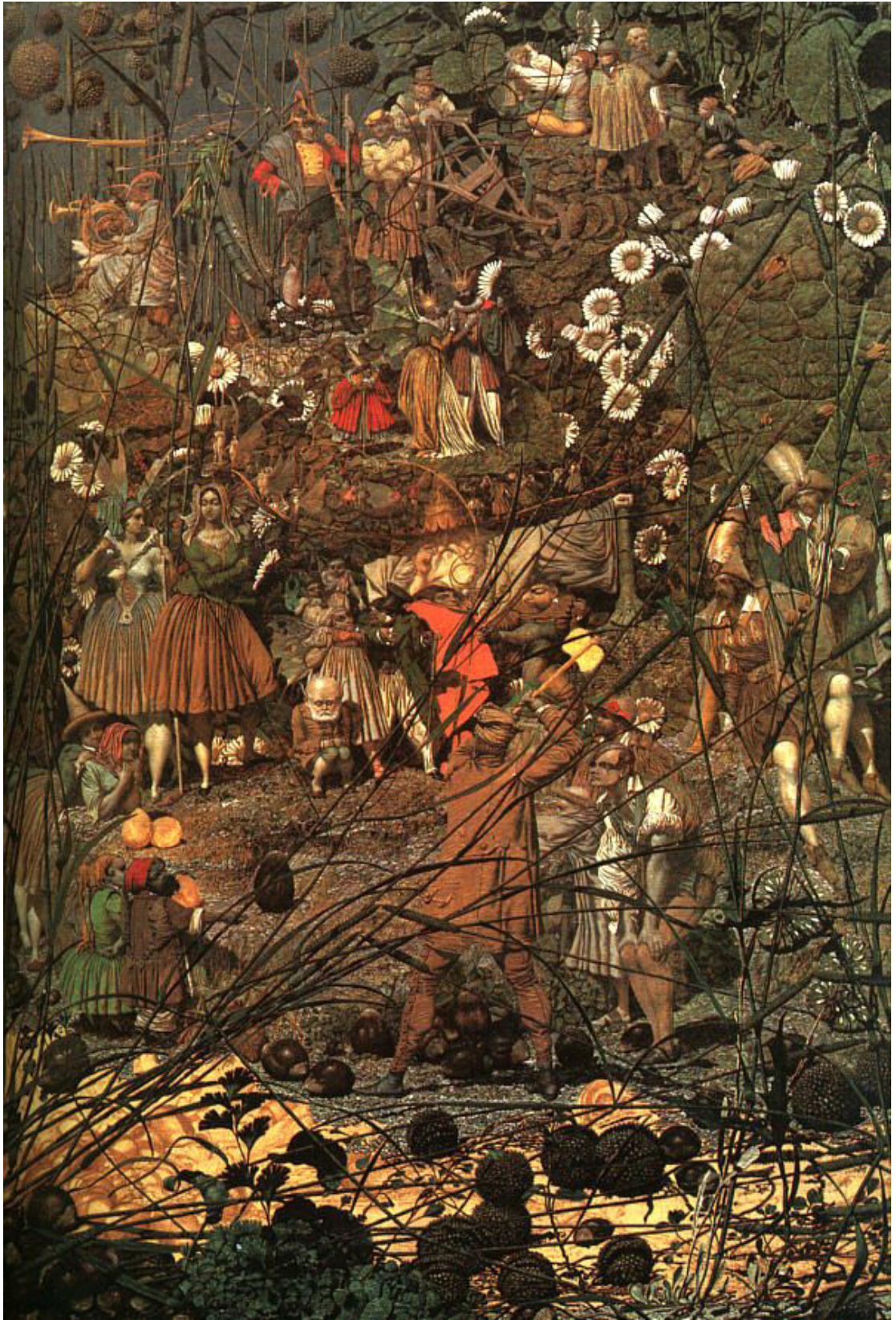
La fuerza de lo estático en la pintura es lo contrario a la fuerza de lo dinámico que es escritura y lectura, que es jardín. No es coincidencia que, estando precisamente en su habitación en Cambridge, reflexione sobre lo estático. La imagen, la pintura. Pero esta imagen debe nacer de la creación fantástica que también es un ir y venir en creaciones insólitas que nacen del imaginario. En este caso, el pensamiento hace brotar a los seres fantásticos del microcosmos de la vereda:

El microscopio de la fantasía descubre criaturas distintas a las de la ciencia pero no menos reales; aunque esas visiones son nuestras, también son de un tercero: alguien las mira (¿se mira?) a través de nuestra mirada. (103)

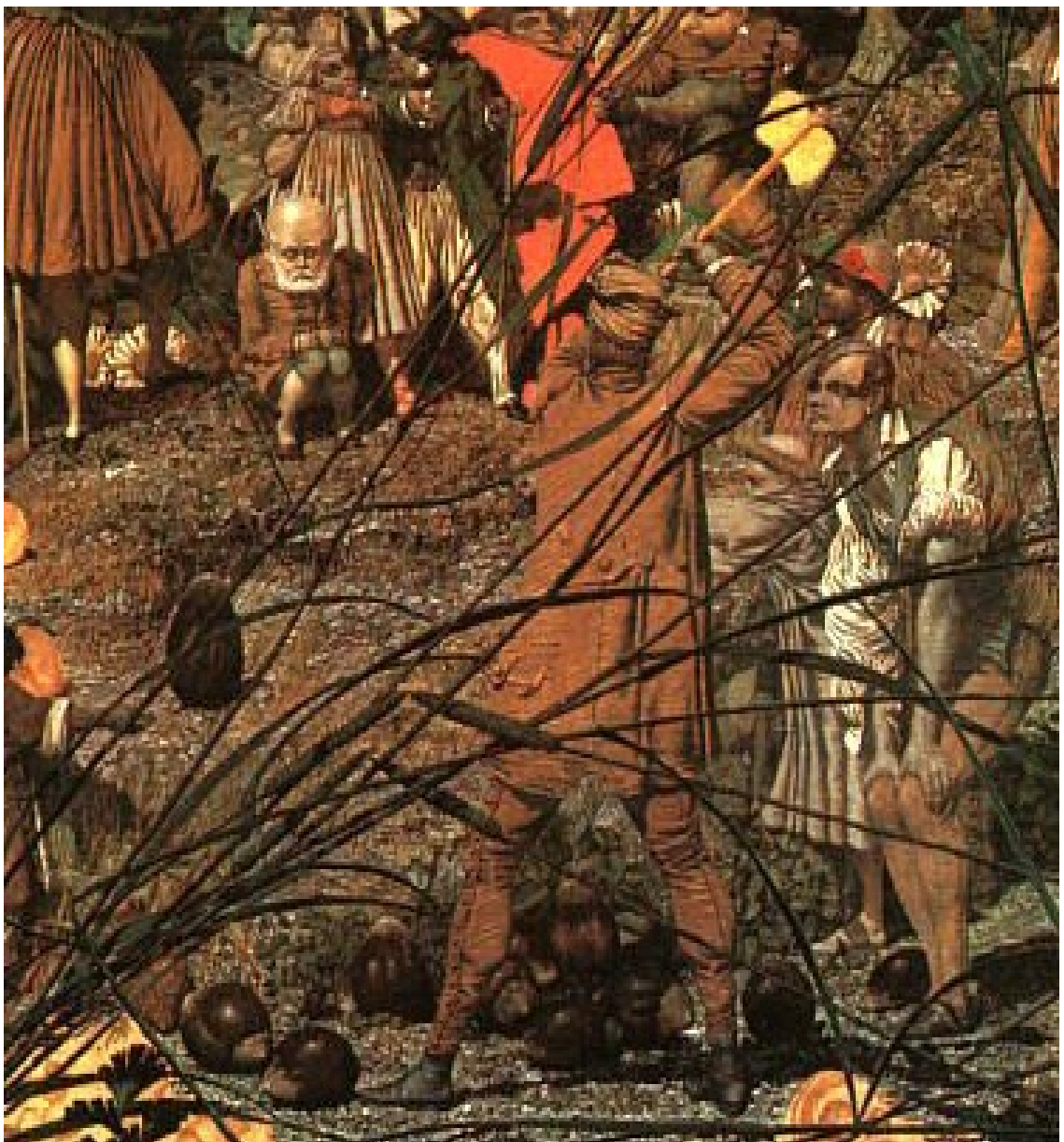
La mente artística hace nacer criaturas nuevas, la diferencia entre la poesía de Paz que dispara el sentido hacia el infinito, y la pintura, es una manifestación estática en un lenguaje pictórico: “Pienso en Richard Dadd pintando durante nueve años, de 1855 a 1864, *The fairy-feller’s masterstroke*<sup>37</sup> en el manicomio de Broadmoor.” (104)

---

<sup>37</sup> Léase: El golpe maestro del leñador duende.



En el cuadro, como en una analogía de las muñecas rusas, los personajes fantásticos habitan dentro del real mundo natural y de la misma forma “un espectáculo que contiene otro” (104) como en Cambridge, hay un claro, un lugarcito donde la luz abre un espacio para el acontecimiento: “El centro de la composición es un espacio vacío, punto de intersección de todas las fuerzas y miradas, claro en el bosque de alusiones y miradas, claro en el bosque de alusiones y enigmas.” (104)



Según Paz, el enigma está encerrado en la avellana, la cual, al parecer, contiene el fin de la quietud de los personajes del cuadro.: “Aunque no sabemos qué esconde la avellana, adivinamos que, si el hacha la parte en dos, todo cambiará: la vida volverá a fluir y se habrá roto el maleficio que petrifica a los habitantes del cuadro”. (104)

Este “espacio nulo” es descrito por el autor como producto de un “maleficio” de un “hechizo”, el espacio nulo, es decir el espacio estático, que no transcurre, connota el negativo, el opuesto al espacio dialéctico de la arboleda donde la luz, el viento y la temperatura producen constantes metamorfosis: “Y por esto mismo es simultáneamente nulo e imantado: no pasa nada salvo la espera. Los personajes están enraizados en el suelo y son, literal y metafóricamente, plantas y piedras. la espera los ha inmovilizado—la espera que suprime al tiempo y no a la angustia.” (106)

En la pintura, el acontecimiento, la ruptura de la avellana, no es un devenir, es un llegar a ser. Paradójicamente, el punto que se vislumbra hacia delante es el mismo de la poesía paziana, porque el leñador nunca romperá la avellana, la imantación no cederá, las palabras y las metáforas tampoco llegarán a su fin:

El hacha, según Paz, nunca romperá el hechizo, y “la fijeza es siempre momentánea”, esto, en palabras de Octavio Paz, resume: “Entre el nunca y el siempre anida la angustia con sus mil patas y su único ojo.”

La contraposición entre la pintura y la literatura ayuda al autor a explicar, por oposición lo que en el devenir y el movimiento representa cada una. “La pintura nos ofrece una visión, la literatura nos invita a buscarla y así traza un camino imaginario hacia ella.” (109) En esta forma se revive también el camino, jardín.

Galta, sería impensable en una pintura, es decir, la visión de Galta como *jardín* al que se quiere llegar. Para aclarar este punto, Octavio Paz define la pintura

como “construcción de presencias” y a la literatura como “búsqueda del sentido”. He aquí la discrepancia, el punto de no-encuentro.

La escritura es un\*<sup>38</sup> búsqueda del sentido que ella misma expele. Al final de la búsqueda el sentido se disipa y nos revela una realidad propiamente insensata. ¿Qué queda? Queda el doble movimiento de la escritura: camino hacia el sentido, disipación del sentido” (109)

Pero si la literatura no genera presencias sino sentidos, pensaríamos entonces que el fin último del quehacer poético es crear un sentido por medio de las palabras, pero si este se disipa, entonces lo que ha de quedar es la imagen de la abolición: “La realidad y su esplendor, la realidad y su opacidad: la visión que nos ofrece la escritura poética es la de su disolución. La poesía esta vacía como el claro del bosque en el cuadro de Dadd: no es sino el lugar de la aparición que es, simultáneamente, el de la desaparición” (115)

El movimiento, el tránsito, el avanzar oral o escrito del lenguaje, ese es el sentido que se disipa, no importa si es un poema, una arboleda o unas palabras dichas, “Van de aquí para allá, trazan un camino” Mg 133, pero al mismo tiempo que *sendero* por ellas trazado, son abolición, son *transparentes*. “No hay fin y tampoco hay principio: todo es centro. Ni antes ni después, ni adelante ni atrás, ni afuera ni adentro: todo está en todo”. (133)

Y finalmente podría pensarse que desde la pintura a la literatura hay un camino-jardín del autor de Cambridge a Galta que se funda en la analogía entre la sin razón de Galta destruida y el jardín estático de Dadd.

---

<sup>38</sup> *Sic* en el autor.



## CAP IV

### ***El Mono Gramático: ENSAYO***

*El nombre es el cimiento de la personalidad  
y no recuerda uno a las personas cuyo nombre olvida.*

Eduardo Zalamea Borda

#### **1. Un camino al desacoplamiento.**

*El Mono Gramático* nos expone un profundo cuestionamiento sobre el lenguaje, sobre el desarrollo de éste como herramienta para construir la idea que se tiene del mundo. También como el mecanismo más utilizado para representar las cosas, la realidad, la naturaleza y la idea

Como se vio en el Capítulo Primero, la obra de Paz está llena de reflexiones sobre el Ser del lenguaje y de la poesía, pero es en *El Mono Gramático* donde se concretan dichas reflexiones a manera de ensayo y se sustentan las tesis.

*El Mono Gramático* se inicia con el lenguaje como producto del pensamiento y pasa a discernir entre éste y el espíritu. Así, el primero influye sobre el segundo. El lenguaje realiza movimientos cambiantes y el espíritu cede ante ellos, esto nos coloca en el punto en el que el hecho externo del ejercicio del lenguaje, que es un acto racional y se proyecta hacia fuera del hablante, atañe directamente a la dimensión moral y espiritual de quien lo escucha o lo lee “Las relaciones entre la retórica y la moral son inquietantes: es turbadora la facilidad con que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos”. (25)

Hay una relación simbiótica de alteración y aceptación entre una y otra categoría. Cuando escribe Paz “Deberíamos someter el lenguaje a un régimen de pan y agua, si queremos que no se corrompa”, (25) se refiere a él como una entidad externa, la cual puede manipularse según las necesidades o deseos de quien la utiliza, escritor o hablante pero advierte que sólo con el lenguaje puede manipular al lenguaje y por lo tanto entrará en un juego que terminará en una aporía. Juzgar al lenguaje con el lenguaje no lleva sino a reinvisiones de las cuales surgen otras nuevas y así sucesivamente, “inclusive las frases más simples para averiguar qué es lo que encierran (más expresiones figuradas) y de qué y cómo están hechas ¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?). Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.)”. (25) En este punto el autor se interroga sobre lo acertado de las palabras que utiliza para explicar lo que él piensa, es el lenguaje, pero no se puede llegar a una conclusión si detrás de cada “expresión figurada” aparece una nueva “expresión figurada”. El lenguaje es un producto humano que no cesa de realizarse a sí mismo y no se puede prescindir de él , ni dejar a la idea en su más estricta definición.

Entonces se crea un equivalente de la idea pero supeditado a lo que el lenguaje esté en condiciones de representar.

Por esto, considera el autor un punto en el que el objeto mismo está lejos de ser, lo que el lenguaje dice que es y, más aun que el objeto, la realidad.

Esto nos lleva a considerar que todo conocimiento que se tenga sobre la realidad y al que se haya llegado por medio del lenguaje debe ponerse en duda pues puede que no esté ni siquiera cercano a la realidad que en un principio se intentó transmitir: “Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quien?) Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas.” (26)

El lenguaje entonces, no es un producto de la realidad sino del hablante para designarla. El lenguaje habla de sí mismo por medio de sus expresiones figuradas y por este motivo se necesitaría un lenguaje de cosas y no de palabras para designar a las primeras: “¿Con quién y de qué hablan las cosas-palabras? (Esta página es un saco de palabras-cosas.)”. (25)

Es entonces el lenguaje una entidad que trabaja de forma totalitaria, pues no está al servicio de la realidad ni de las cosas “el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo” (25) Entonces somos lanzados a un lugar desolador puesto que el lenguaje, que era la herramienta para designar la realidad y las cosas ya no las designa, sólo se designa a sí mismo, con su única cara infinita y hace a quien lo utiliza, caer en el juego de las metáforas para intentar designar una idea, pero finalmente queda atrapado en la sucesión de las expresiones figuradas.

¿Qué hacer entonces ante esta imposibilidad? ¿Cómo sobre llevar esta invalidez? Es aquí donde se establece el nuevo punto en el que no se habla de “la realidad” sino de ciertas realidades, es decir, algunas existencias, encuentran una forma de manifestarse en el lenguaje o por medio de éste.

La enunciación de algo, pasa a ser el enunciado ausente del lenguaje: “Ciertas realidades no se pueden enunciar pero, cito de memoria, «son aquello que se muestra en el lenguaje sin que el lenguaje lo enuncie». Son aquello que el lenguaje no dice y así dice.” (26) En este juego de metáforas que se superponen y que al desunir y desarmar aparece la realidad implícita que revela el lenguaje, es donde se puede producir una confusión al interpretarla como silencio, puesto que no es en el silencio donde ella se encuentra, es donde se vislumbra, “entre una frase y otra”, es lo que el lenguaje omite “aquello que el lenguaje calla.” Esta grieta no es el silencio, porque según el autor, el silencio no dice nada, según él es lo que “el lenguaje calla”, pero para ser más exactos, es lo que el lenguaje omite, el mensaje implícito en el discurso es el verdadero mensaje.

Asimismo el autor presenta una clara diferenciación entre lo que él llama “la actividad normal del hablante” (27) y el desmontador de frases:

Vuelvo a mi observación inicial: por medio de una sucesión de análisis pacientes y en dirección contraria a la actividad normal del hablante, cuya función consiste en reproducir y construir frases, mientras que aquí se trata de desmontarlas y desacoplarlas —reconstruirlas, por decirlo así—, deberíamos remontar la corriente, desandar el camino y de expresión figurada en expresión figurada llegar hasta la raíz, la palabra original, primordial, de la cual todas las otras son metáforas. (27)

En este momento se tomarán las dos categorizaciones que hace el autor para separar a quienes trabajan con el lenguaje según el uso que le den, ya sea de construcción o de deconstrucción.

En primer lugar menciona al hablante cuyo uso del lenguaje como construcción es una actividad cotidiana. Esta actividad cotidiana del hablante hace referencia al uso frecuente y corriente por medio del cual el hablante nombra y designa por medio de los nombres a la realidad y a las cosas. A esta categoría se le llamará hablante común.

El hablante común utiliza el lenguaje de forma espontánea, no se detiene a reflexionar sobre el papel que desempeña éste y si efectivamente está designando con sus palabras lo que desea.

No obstante se encuentra quien se plantea si lo que el lenguaje expresa es la realidad que busca y pretende encontrar desmontando las metáforas, es quien se sumerge en el lenguaje en busca de su raíz, de “la palabra original”.

Este ser, este buscador de la palabra original es quien debe retroceder el camino andado por el hablante común y llegar al génesis de la palabra.

En consecuencia, surge una pregunta, al desmontar las palabras, al desacoplarlas, ¿se encuentra la palabra original?, según el autor, no. El desacoplamiento es un mero ejercicio cuyo resultado es siempre el mismo, puesto que al retirar una palabra aparece otra y otra, pero nunca se llega a la palabra-raíz, aquella palabra original

No hay principio, no hay palabra original, cada una es metáfora de otra palabra que a su vez es metáfora de otra palabra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones. Transparencia en la que el haz es el envés". (27)

Así pues, quien está desmontando las frases no tiene esperanza alguna de encontrar el lugar original de partida del lenguaje, su única posibilidad es la de hallar una realidad en el "espacio-hueco" del lenguaje, encontrar la grieta por la cual escabullirse para ver la real existencia, el verdadero lenguaje.

## **2. Los análogos.**

La arboleda fija su presencia en *El Mono Gramático* como analogía de la página. El “topos” en el que se enmarca es equivalente a la página. Es la página que lee Hanumán sin esfuerzo, pero es la página que el poeta sólo entiende si la compara con una verdadera página de caligrafía. “Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogados por los trazos, los lazos de las vocales, mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: Negación de los signos.” (39)

De la misma forma en que las lianas se enredan unas a otras, las palabras se conectan y pierden su individualidad de significado. La palabra ahora está atada a las demás de la página como lo están las malezas. Entrar en esta página, tratar de abrirse paso para desenmarañar, para organizar, para encontrar, es una labor hiriente, pues las palabras se oponen al trabajo de interpretación individual, su cohesión de sentido es muy fuerte y el exceso termina por anularlas: gran cantidad de palabras-lianas obstaculiza, no deja encontrar la fisura por la cual se entreve la realidad. Si lo que el poeta busca es un espacio sobre el cual abrirse paso para vislumbrar la grieta, la cantidad de palabras y sentidos de la página lo único que consiguen es impedirselo.

Abundancia de signos es inversamente proporcional a escasez de realidad. Analogía que se vuelve diferencia “Plétora termina en extinción: los signos se comen a los signos. Maleza se convierte en desierto, algarabía en silencio: arenales de letras. (...) Maleza: pululación homicida: erial”. (39)

### **3. La excepción.**

Otra forma de definir la realidad que el lenguaje no está en capacidad de enunciar es la de expresar qué “no es el lenguaje”. Si el objetivo principal ha sido siempre descifrar el mensaje, la propuesta que se hace es la de la percepción que se anula en el instante posterior a su aparición, tras la lectura. En este caso la lectura se realiza sobre la arboleda, pero bien pudo suceder sobre cualquier otra superficie, “nos imparte lecciones de sabiduría tan pronto formuladas cómo destruidas por el más ligero parpadeo de la luz o de la sombra que no son sino el tiempo en sus encarnaciones y desencarnaciones...” (49) La diferencia está en que en este caso el poeta ya no se refiere sólo a la lectura, él plantea esta desaparición del sentido que es arrojado posterior a la lectura. Así, el poeta se encuentra realizando un ejercicio cuyo resultado no es tangible: escritura-lectura-aparición del sentido-desaparición del sentido. “que son las frases que escribo en este papel y que conforme las leo desaparecen” (49)

Pero si en un principio, el poeta hacía un intento por descifrar la realidad en el lenguaje, incapaz de enunciarla por medio de sus palabras, ahora intenta lo mismo pero por medio de la excepción, es decir, donde la realidad no está:

no son lo que veo ni lo que vi, son el reverso de lo visto y de la vista  
—pero no son lo invisible: son el residuo no dicho,  
no son el otro lado de la realidad sino el otro lado del lenguaje,  
lo que tenemos  
en la punta de la lengua y se desvanece antes de ser dicho,  
el otro lado que no puede ser nombrado porque es lo contrario de  
nombre. (49)

Aquí se da una dimensión “espacial al lenguaje”. Se muestra el lenguaje como una figura a la que se le pueden ver varias caras, entonces argumenta el autor que existe “el otro lado”. Vemos cómo la forma de expresión varía, ya no buscamos esa realidad o esa sabiduría en la fisura sino en “el otro lado”. De igual manera Paz insiste en que no es el silencio lo que se busca “esa grieta que no es ni silencio ni voz”, (27) y ya que la grieta no se halla en el silencio, se puede quizá encontrar en el reverso del lenguaje, en lo no

dicho “se desvanece antes de ser dicho, el otro lado que no puede ser nombrado por que es lo contrario del nombre”. (50)

El autor hace énfasis en que la realidad se halla en lo no dicho que es diferente al silencio “lo no dicho no es esto o aquello que callamos, tampoco es-ni-esto-ni- aquello” (50) De esta forma vemos que al decir ni-esto-ni-aquello lo no dicho tampoco es la realidad que busca el autor. No es lo que se omite, pero tampoco es lo que se escribe.



#### **4. La sensación.**

Aparece ahora una pregunta, ¿Qué es la realidad no-dicha?. Si no se halla en el nivel del lenguaje, ya sea este analógico o de excepción, entonces, ¿Dónde encontrarla?

Para resolver esta pregunta, debemos ubicarnos en un lugar que se halla fuera del lenguaje y se ubica en el plano personal sensitivo, puesto que para Paz la realidad -no dicha- es la percepción momentánea que surge posterior a la pronunciación de la palabra. Es decir, la palabra, desencadena una imagen mental y ésta a su vez desencadena una sensación en el lector.

Pues bien, esta sensación es la realidad a la que se refiere el autor, “no el árbol que digo que veo sino la sensación que siento al sentir que lo veo en el momento en que voy a decir que lo veo, una congregación insustancial pero real de vibraciones y sonidos y sentidos que al combinarse dibujan una configuración de una presencia”. (50)

Pero esta sensación es capitalmente transitoria, no es permanente, no queda fija en el pensamiento, tampoco queda inscrita en la hoja y “se disipa en el momento mismo de la percepción de la sensación”. (50) Es un instante imperdurable, en el que el poeta, a través de la grieta o del reverso del lenguaje, logra encontrar, en parte, lo que buscaba, aunque esta visión sea momentánea.

## **5. El nombre.**

El problema de la no revelación de la realidad a través del lenguaje se encuentra, según el autor, en la palabra. Pero lo trata como el problema del nombre. Paz asegura que el nombre no es la cosa, la cosa es el reflejo que aparece en la sensación luego de escuchar el nombre. Pero el nombre desprovisto de todo aquello es el mero lenguaje.

Si no es un nombre menos puede ser la descripción de un nombre ni la descripción de la sensación del nombre ni el nombre de la sensación: el árbol no es el nombre árbol, tampoco es una sensación de árbol: es la sensación de una percepción de árbol que se disipa en el momento mismo de la percepción de la sensación. (50)

Para el autor el nombre consiste en un artificio que nos acerca muy poco a la percepción de la realidad “árbol” y que desencadena la sensación. Por esto, la tesis de Octavio Paz al respecto es totalmente antinominalista ya que para la escuela nominalista “los nombres son las cosas”, en oposición para el poeta mejicano, las cosas son las sensaciones que derivan de las percepciones.

**Nominal: A.** Por opos. A real y como sin. de verbal: que concierne a la palabra, no a la cosa, o incluso se reduce a palabras, a un título.

Definición, controversia, autoridad nominales.

**2.** En el sentido literal del término: doctrina según la cual la ciencia tiene por

objeto no las cosas mismas sino los enunciados a ellas relativos, las palabras que nos sirven para designarlas.<sup>39</sup>

Según la definición, nominal aparece como oposición a real, y sinónimo de verbal, lo que sustenta la tesis del autor, ya que la realidad está alejada de la palabra. La palabra según Paz es la que desencadena una serie de eventos que llevarán a este acercamiento de la realidad.

---

<sup>39</sup> Foulquié, Paul; Saint-Jean, Raymond, eds. Diccionario de lenguaje filosófico. Barcelona: Labor, 1967.

Por otro lado, en el numeral 2, vemos como el objeto de estudio no son “las cosas mismas”, sino los enunciados a ellas relativos, en cambio en el postulado paziano las “cosas mismas” y los “enunciados a ellas relativos” se encuentran en constante diálogo y unos se sirven de los otros para generar la aproximación a lo real.

Ya ubicados en el lugar de la diferencia entre nombre y realidad o nombre y cosa, partimos del problema de la vacuidad del nombre, de la falta de contenido de la palabra. La palabra en relación a la realidad se presenta como una concha vacía “si no lo sabías, ahora lo sabes: todo está hueco; y apenas digo todo-está-hueco, siento que caigo en la trampa: si todo está hueco, también está hueco el todo-está-hueco;”. (51)

Entonces, ¿donde se encuentra el volumen del que carecen los nombres?, los contenidos, las tridimensionalidades, aparecen en la realidad palpable, en el objeto mismo. Se denomina a esta realidad, como palpable porque podemos aprehenderla a través de los sentidos “lo que tocamos y vemos y oímos y gustamos y olemos y pensamos, las realidades que inventamos y las realidades que nos tocan, nos miran, nos oyen y nos inventan.” (51)

Sentidos y pensamientos son los elementos que determinan a lo real y con los cuales accedemos a la realidad al estar impedidos por el lenguaje.

Sin embargo el siguiente paso consiste en una trasposición del volumen contenido por la realidad para llenar al nombre vacío. Con el acto de nombrar la realidad se vacía y los nombres se colman de su contenido “y apenas lo digo, se vacían y los nombres se llenan, ya no están huecos, los nombres son plétoras, son dadores, están henchidos.” (51)

La realidad deja de ser ella y da todos sus atributos al nombre, pierde su substancia y el nombre se completa en ella, “las cosas mueren para que vivan los nombres: entre mis labios el árbol desaparece” (52)

Pero, ¿por qué el autor asegura que es necesario este acto sacrificial de una parte en pro de la otra? ¿Por qué una se entrega y muere mientras la otra sobrevive y permanece?

Se trata de una muerte definitiva de la realidad, tan sólo es el paso transitorio absolutamente necesario que se requiere para la sobrevivencia, pues si la realidad no es enunciada no es realidad “la realidad más allá del lenguaje no es del todo realidad, realidad que no habla ni dice no es realidad” (52) Aquí, aunque de forma contradictoria estaría implícito un claro nominalismo.

Entonces resulta que hay que anotar la importante diferenciación que continúa, después de plantear que el paso de realidad innombrada a realidad nombrada es indispensable para la existencia misma del objeto-cosa-realidad. Por un lado vemos el objeto real y por el otro el objeto nombrado, y en medio, como punto conector, la sensación que es producida por la mención del primero y la imagen mental que se crea del segundo. Se debe proponer un consenso en el que se asuma como “lo real” a la sensación producto de la sumatoria de imágenes captadas por la percepción. Ej. árbol, el nombrado y el real, “el árbol que digo no es el árbol y el otro, el que no digo y que está allá, (...) entre uno y otro se levanta el único árbol de la sensación que es la percepción de la sensación de árbol que se disipa.” (53)

## **6. Naturaleza y lenguaje: hacia una imposición del nombre común.**

La arboleda aparece en *El Mono Gramático* como una metáfora de la página. Sus ramas y lianas representan a los significados de cada palabra que se entrecruzan y se atan entre ellas. Los árboles son las palabras y el situs de la arboleda es la página. Para Paz la arboleda es “una realidad bruta”, se encuentra en ese estado primitivo porque no se ha unido aún al lenguaje. Desprovista de éste la arboleda “no dice nada”.

Pero el hecho de narrarla y de intentar describirla no está al alcance del poeta, el proceso de contar la arboleda es interpretación de ella pues su realidad no puede ser traspuesta a la realidad del lenguaje en su totalidad. La arboleda narrada es una versión que poco tiene que ver con la arboleda a la que se refiere el autor, la que ve tras la ventana: “Es una realidad irreductible a las otras realidades. La arboleda es intraducible: es ella y sólo ella. No se parece a las otras cosas ni a las otras arboledas”. (95) De ahí que se necesite encontrar un parecido entre las realidades (arboledas) para poder denominarlas de alguna manera, pero esto crea un nombre común. Ninguna realidad (cosa) tiene un nombre propio. Existe un nombre común para las realidades que se asemejan, pero a pesar de sus semejanzas son únicas, por lo tanto “merecen” tener un nombre propio. A pesar de cada realidad (arboleda-cosa-sujeto) merecer un nombre propio, ninguna lo tiene. A esto llama el autor “condenación”, y es condenación por cometer una falta. La falta es la de regirse por el lenguaje, que tiene un número determinado de palabras y nombres e intentar denominar con este la creación entera del universo que es infinita “y en esto consiste lo que llaman los cristianos el estado de «naturaleza caída».” (96)

Se debe entonces entrar a aclarar el término de la “caída cristiana” a la que se refiere Octavio Paz, puesto que según el Génesis bíblico, la creación del mundo se realizó durante siete días y en este momento todo era una “realidad bruta” no denominada. El siguiente paso, posterior a la creación de la naturaleza, fue el de la creación del hombre. Hasta este punto es Dios quien

crea a la “naturaleza inocente”, la naturaleza que forma el paraíso, pero da una misión al hombre recién creado, la de proveer con un nombre a todo aquello que le rodea en el paraíso:

Y Yahvéh Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre le puso nombres a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, (...). Gen II, 19-20. <sup>40</sup>

Según el libro del Génesis Adán nombró a las cosas creadas por Dios para él, pero a partir de la creación divina aparece una creación humana, el nombre, y con este, el lenguaje.

Por cierto, este pasaje bíblico muestra que existen dos tipos de lenguaje, el divino, que es creador, y el humano que es **designador**. Así, del *Verbo* surge la creación y del nombrar la denominación del objeto.

A continuación se estudiará lo que al respecto del lenguaje denominativo post adámico, ha escrito Umberto Eco ya que para él esta diferenciación tiene una serie de implicaciones. La primera es la del lenguaje divino y creador con el que Dios formó el universo “La creación se produce por un acto del habla, y sólo al nombrar las cosas a medida que las va creando les confiere Dios un estatuto ontológico: «Y Dios llamó a la luz “día” y a las tinieblas “noche”... (y) llamó al firmamento “cielo”»”. <sup>41</sup>

El lenguaje de Dios es creador de existencia y realidades, es un lenguaje que se desconoce y es el mismo con el que habló a Adán, pero regresando al libro del Génesis se tomó como problema principal el del acto adámico, el nombrar a la creación divina “La interpretación de este fragmento es extremadamente

---

<sup>40</sup> LA BIBLIA, Op. cit., p. 12.

<sup>41</sup> Eco, Umberto. La búsqueda de la lengua perfecta. Barcelona: Crítica, 1994. 19 p

delicada: De hecho, aquí se propone el tema, común a otras religiones y mitologías del Nomóteta, es decir, del primer creador del lenguaje,”<sup>42</sup>

La figura del Nomóteta de Eco muestra cómo aparece la distancia infranqueable de la habla Paz, por esta razón es el nombrador quien coloca un lenguaje humano a la creación divina y quien cataloga a la naturaleza en la que se encuentra ahora inmerso. Este nombrar busca inmediatez, el nombre designa la cosa, pero con esto se crea entre ellos una distancia infranqueable, esto debido a que, según Eco, no está claro aún el método con que los nombres fueron designados:

(...) pero no queda claro con qué criterio puso nombre Adán a los animales (...) prosigue diciendo que Adán llamó a los distintos animales *nominibus suis*, palabras que traducidas «con sus nombres» no resuelven el problema. (...) ¿El nombre que les dio Adán es el nombre que *debía* tener el animal a causa de su naturaleza, o el que el Nomóteta decidió asignarles arbitrariamente *ad placitum*, instaurando así una convención?<sup>43</sup>

Está en duda, según Eco, si los nombres primigenios se asignaron por una conexión directa, tal vez, con el sonido de la palabra y el objeto que era representado, o si como se explica allí fue un acto arbitrario que se convirtió en convención. Cualquiera de las dos posibilidades conduce al razonamiento de Octavio Paz en el que se determina el lenguaje como un alejamiento, distorsión, traducción. El Nomóteta impone el nombre a la cosa, pero la aleja de su realidad, el nombre no es diciente de lo que implica el objeto que designa. Si el Nomóteta nombra “*ad placitum*”, no se puede pretender que este acto espontáneo sea equivalente a la creación divina, a la “naturaleza inocente”.

“El paraíso está regido por una gramática ontológica: las cosas y los seres son sus nombres y cada nombre es propio.” (96) De manera que en el paraíso paziano, que a todas luces no es el paraíso adámico, cada cosa-animal-realidad, tiene su nombre propio, por esto no hay distanciamiento entre la

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 19.

<sup>43</sup> Ibid., p. 19.

realidad palpable y el nombre con el que se designan, nombre-realidad-palabra son uno. Hay una totalización del sentido.

Por otro lado, el nombre convencional que el Nomóteta inaugura en el paraíso adámico es común y por eso hay fractura y posterior alejamiento. “La arboleda no es única puesto que tiene un nombre común (es naturaleza caída), pero es única puesto que ningún nombre es verdaderamente suyo (es naturaleza inocente). Esta contradicción desafía al cristianismo y hace añicos su lógica.” (96)

Entran ahora dos denominaciones que coloca el autor a una sola realidad, “naturaleza caída” y “naturaleza inocente”, las dos para designar a la arboleda. La arboleda mencionada y la tangible. Una realidad, dos bifurcaciones que nos impiden hacerla Una. Condenación del lenguaje y de la naturaleza porque no podrían unirse.

Esta naturaleza es ahora la página, la “configuración de símbolos” colocada sólo para que Hanumán, o el poeta, la lean: “La arboleda no tiene nombre y estos árboles no son signos: son árboles. Son reales y son ilegibles. (...) No dicen, no significan: están allí, nada más están.” (97)

Está el autor en el centro del abismo infranqueable, por un lado está la arboleda y por el otro está el lenguaje. No hay un punto de conexión, no hay un puente por el cual se puedan unir las dos polaridades “Aunque aludo a ellos cuando digo: *estos árboles son ilegibles*, ellos no se dan por aludidos. (...) Yo los puedo derribar, (...) puedo clasificarlos, analizarlos, reducirlos a una fórmula química o a una proporción matemática y así traducirlos, convertirlos en lenguaje”. (98)

El poeta muestra con esta explicación todas las formas posibles de suprimir la distancia entre la naturaleza inocente, arboleda, y la naturaleza caída, nombrar la arboleda, pero aun así, por más que lo intente, continuará haciendo de esta un remedo, un intento fallido, nunca logrará superar el espacio entre estas:



“pero estos árboles que señalo y que están más allá, de mis signos y de mis palabras, intocables, inalcanzables impenetrables, son lo que son y ningún nombre, ninguna combinación de signos lo dice.” (98) La realidad de las cosas es irreductible, es una experiencia, no un concepto. Llegan a la persona por los sentidos, nunca por el pensamiento, porque el pensamiento está atado al concepto y el concepto a la palabra, mientras que la cosa, llega a través del cuerpo, se conoce como experiencia vivida, no como idea aprendida “Las cosas reposan es sí mismas, se asientan en su realidad y son injustificables. Así se ofrecen a los ojos, al tacto, al oído, al olfato—no al pensamiento.” (99)

En consecuencia, si Adán creó un lenguaje arbitrario cuyas palabras no tenían relación de ningún tipo con las cosas, se estima que se creó una convención, pero entonces, al ser desterrado del paraíso, lo único que podía sacar de allí como prueba de que el paraíso alguna vez fue su hogar, eran precisamente los nombres. Así que, si el Nomóteta partió posterior a la caída con los nombres, que serían creación en la convención, ¿por qué la palabra árbol no me transmite la sensación de ese árbol paradisíaco bajo el cual él y su mujer comieron el fruto prohibido?, ¿Por qué Adán y su descendencia no transmitieron el verdadero significado de la convención ya creada?

O, si por el contrario, la primera palabra con la que el Nomóteta designó al árbol, poseía un sonido, un movimiento fónico que creara en la percepción la imagen de “ese árbol” en particular, ¿Por qué el “árbol” de Paz, no tiene similitud ni en su nivel fónico con el que él recibe como realidad por medio de sus sentidos?

Es necesario aquí recurrir a una nueva explicación de origen judeo-cristiano del porqué la denominación adámica no se acerca a la realidad sensorial. Asumamos que la descendencia de Adán conservó la idea real que subyace al nombre que todos adoptaron como consenso, pero estos hijos de Adán eran un pueblo, cuyos pecados los hicieron merecedores de un castigo divino. Hasta este momento existía una sola lengua cuya convención creada por Adán, posiblemente transmitía, si no la realidad en su totalidad, al menos una parte:

El génesis recupera, y de manera muy explícita, el tema lingüístico en 11,1 y ss.

Después del Diluvio, «toda la tierra tenía un solo lenguaje y unas mismas palabras», pero la soberbia llevó a los hombres a los hombres a querer competir con el Señor construyendo una torre que llegara hasta el cielo. El Señor, para castigar su orgullo e impedir la construcción de la torre, decide: «¡Ea! Pues, bajemos y una vez allí confundamos su habla, de modo que unos no comprendan el lenguaje de los otros... Por esto llamó con el nombre de Babel, porque allí confundió Yahvé el habla de toda la tierra, y de allí los dispersó Yahvé sobre la superficie de toda la tierra».<sup>44</sup>

La convención acaba cuando la lengua única se divide y cada una de sus partes se hace independiente. La caída de la torre es provocada por la falta de entendimiento.

La herencia de Adán en su consenso lingüístico estaba dando como resultado una creación paralela a la divina. Soberbia de una lengua común que sí era equivalente a la realidad, magnificencia de una torre que pudiese igualar lo que había hecho el *Verbo*.

Castigo, confusión, pérdida de la convención, Galta, crisol de lenguas y sonidos que nada dicen, que nada revelan “hervía la plaza en sonidos”. (101) Lugar detenido en el tiempo del Génesis, donde pesa el destierro, estado de la lengua que remeda a la realidad, “gluglú de dialectos, hervor de idiomas, fermentación y efervescencia del líquido verbal, burbujas y gorgoritos que ascienden del fondo de la sopa babélica y estallan al llegar al aire,”. (102)

De esta forma, el embrollo babélico causa la disolución de la convención. Se establece el porqué del alejamiento del nombre. Hay dos separaciones, una, causada por el *ad placitum* y otra por la soberbia.

El poeta intenta restaurar el orden, pero hacerlo solo es una misión impensable, necesita regresar a la esfera divina y encontrar un ayudante de

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 20.

nivel superior. En la tradición judeo-cristiana, es el Espíritu Santo quien hace que los apóstoles tengan la capacidad de unir las separadas lenguas babélicas: “11 1 Este relato «yahvista» (la torre de Babel) da una explicación distinta de la diversidad de los pueblos y de las lenguas. Es el castigo de un pecado colectivo que, como el de los primeros padres, 3, es también un pecado de orgullo.”<sup>45</sup>

La manipulación acertada de la realidad gracias al lenguaje, llena de pecado y orgullo a las personas, por esto Dios, separa a los nombres de las cosas a través de la confusión. Pero llega un momento en el que Dios accede a acabar con esta confusión para que su mensaje sea transmitido. Esto ocurre en forma de milagro a los apóstoles en Pentecostés “La unión sólo quedará restaurada en Cristo Salvador: milagro de las lenguas en pentecostés, Hch 2, 5-12, asamblea de las naciones en el cielo.”<sup>46</sup>

Pero, ¿Qué relevancia tiene el hecho de la restauración en un texto como *El Mono Gramático*? ¿Por qué la realización de la nueva convención se presenta en una obra cuyo eje es la India?

Es necesario en este punto comenzar a notar las implícitas analogías entre Hanumán y el paráclito bíblico. En el capítulo segundo del presente trabajo, se vieron las diferentes habilidades que poseía el simio sagrado de la India. Pero algunas de ellas se relacionan directamente con las formas en las que se manifestó el Espíritu Santo: “Como su padre Vāyu, el Gran Mono, «si vuela, traza signos de fuego en el cielo; si cae, deja una cola de sonidos en la tierra: escuchamos su rumor pero no vemos su forma». (127)

En la anterior cita, el autor mejicano explica como Hanumán es representado por el fuego, pero el elemento, en este caso se hace presente en el cielo. De la misma forma el Espíritu Santo, es fuego caído del cielo: “Se les aparecieron

---

<sup>45</sup> LA BIBLIA, Op. cit., p. 20.

<sup>46</sup> LA BIBLIA, Op. cit., p. 20.

unas lenguas como de fuego que dividiéndose se posaron sobre cada uno de ellos” Hch 2. 3 <sup>47</sup>

Otro paralelo es creado entre Hanumān y el Espíritu Santo, y es el del segundo elemento, el viento: “Hanumān es viento como su padre y por eso sus saltos son semejantes al vuelo de los pájaros; y por ser aire también es sonido con sentido.” (127) Y esto es lo que dice el libro de los Hechos de los Apóstoles, respecto al Espíritu Santo como viento: “Llegado el día de Pentecostés estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. (...) quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas según el Espíritu les concedía expresarse”. Hch 2, 4. <sup>48</sup>

Entonces resulta que, se encuentran dentro de estas analogías de los personajes divinos de las tradiciones oriental y occidental múltiples similitudes, como lo es también la del sonido, la de la presencia audible no tangible de los dos al ser descritos con palabras como: “sonido” y “ruido como el de una ráfaga” .

Para los cristianos, el Espíritu Santo es un Paráclito, es decir, un defensor, un consolador, es quien quita la carga, quien se une a alguien para aliviarlo, para Octavio Paz: “Hanumān es el amigo, el consejero y el inspirador del poeta Vālmikī.” (127)

Al existir tantos lugares comunes entre las dos divinidades, solo queda cerrar con la denominación que da el autor sobre El Simio: “Hanumān es el mensajero divino, el Espíritu Santo de la India” (127)

Vemos cómo existe una enorme relación de *El Mono Gramático* con la Sagrada Escritura, y cómo los problemas del lenguaje son tan antiguos como las tradiciones, tanto orientales, como occidentales.

---

<sup>47</sup> LA BIBLIA, Op. cit., p. 1454.

<sup>48</sup> LA BIBLIA, Op. cit., p. 1454.

## CAPÍTULO V

### ELEMENTOS POÉTICOS Y FEMENINOS EN

#### *El Mono Gramático*

##### 1. La poesía y la revelación.

En la lectura de *El Mono Gramático* como un ensayo sobre el acto de nombrar al mundo, se concluyó que en definitiva hay una distancia entre el hombre y el mundo identificado con las palabras. Es la actitud nominalista, “las cosas son sus nombres”, lo que traspone los valores de la realidad a los del lenguaje, que es la dimensión del conocimiento de lo nombrado del mundo natural.

Este callejón sin salida, encuentra una forma de disolverse para Octavio Paz, la poesía. Para el autor es necesario alejarse del lenguaje común a los hablantes y ejercer un cambio violento de transformación del uso cotidiano de éste para poder poetizar, llegar así a la Palabra.

En la narración el poeta, junto con Esplendor, descubre a un niño que por efectos de una enfermedad deformante, tenía un hueco en una de sus mejillas, por lo tanto su manera de hablar era incomprensible:

Hablaba sin parar. Aunque subrayaba con las manos y los gestos su imperioso deseo de ser escuchado, era imposible comprenderlo porque, cada vez que articulaba una palabra, el agujero aquel emitía silbidos y resoplidos que desfiguraban su discurso.” (90)

Pero para el autor esta limitación en vez de ser una invalidez es una forma de deformar el lenguaje y por lo tanto producir uno nuevo, el lenguaje poético:

Pronto lo vimos rodeado por un grupo que celebraba sus trabalenguas y travesuras verbales. Descubrimos que su locuacidad no era desinteresada: no era un mendigo sino un poeta que jugaba con las deformaciones y descomposiciones de la palabra. (90)

Pero esta no es última palabra que se da en el texto sobre la poesía, puesto que el autor retoma, respecto a este tema, la imagen tan mencionada en la obra: la arboleda.

Nótese que no sólo retoma la imagen de la arboleda sino que también recuerda que ésta, por ser naturaleza inocente, no ha sido nombrada. Por otro lado, muestra de manera inmediata que el tratar de nombrar a la arboleda implica tránsito a la escritura como construcción del camino, *sendero de la creación* poética.

El que la arboleda no tenga nombre y no el que la vea desde mi ventana, al declinar la tarde, borrón contra el cielo impávido del otoño naciente, mancha que avanza poco a poco sobre esta página y la cubre de letras que simultáneamente la describen y la ocultan...” (96)

La imposibilidad de dar un nombre propio a la arboleda es lo que conmueve al poeta mejicano, busca minar el obstáculo que se impone entre ellos “—el que no tenga nombre y el que *no pueda tenerlo nunca* es lo que me impulsa a hablar de ella.” (96)

Pero el autor aclara que la única forma de minar la distancia entre el lenguaje y la naturaleza es creando poesía: “El poeta no es el que nombra las cosas sino el que disuelve sus nombres, que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos” (96)

Recordemos que el paraíso judeo-cristiano es el “situs” de la creación, no sólo del mundo natural sino de los nombres comunes que el Nomóteta les confirió *ad placitum* y que la única forma de regresar a la noción original de este paraíso, de este jardín, es haciendo que el lenguaje mismo se adelgace para abrir el espacio que permita ver el Ser original. “La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios, la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación.” (96)

Este adelgazamiento de las palabras se consigue con un trabajo poético encaminado a mostrar el mundo de lo real palpable por medio de un lenguaje que se convierte en Palabra de revelación: “En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres” (97)

Este quedar sin nombres por la “evaporación” voluntaria de los nombres, ejercida por el poeta, muestra el verdadero mundo. El lenguaje es muro que separa, la poesía es cristal que devela, muestra el espectáculo único y hermoso de lo original: “Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es—en *azul adorable*. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna*.” (97)

El que el mundo se pueda ver, tal cual es, se refiere al azul que representa no sólo la visión de lo primigenio, sino la representación de las deidades que son símbolos de lo eterno, cíclico y genésico: “Krishna es azul y negro, como Mixcóatl.”<sup>49</sup>

De la misma forma se refiere al autor al hecho de que el lenguaje es en últimas, una interpretación humana de lo real<sup>50</sup> y que el hacerlo transparente, ocasiona un regreso al paraíso, a lo inabarcable. Puesto que no es necesario pasar por el reduccionismo de los nombres particulares, en la poesía el universo en su totalidad se halla con en la Palabra poética: “No pensar: ver, hacer del lenguaje una transparencia” (99)

El mundo mudo, sin nombres, que el poeta ha entregado, le provoca una necesidad de compenetración con lo innostrado, es necesario fundirse con ese universo recién descubierto:

---

<sup>49</sup> Paz, Octavio. *Ladera este*. México: Fondo de cultura económica, 1973. NOTAS.

<sup>50</sup> Véase: Capítulo I, página 10.

La noche me salva. No podemos ver sin peligro de enloquecer: las cosas nos revelan sin revelar nada y por su simple estar ahí frente a nosotros, el vacío de los nombres, la falta de medida del mundo, su mudez esencial. Y a medida que la noche se acumula en mi ventana, yo siento que no soy de aquí, sino de allá, de ese mundo que acaba de borrarse y aguarda la resurrección del alba. (100)

Este acto poético intenta recuperar la pertenencia al mundo primigenio, en el que el todo y el hombre son uno, pérdida de lo humano, ganancia de la originalidad. Se reconoce en este lugar el primer hogar, del que fuimos desterrados por el conocimiento, por el lenguaje:

De allá vengo, de allá venimos todos y allá hemos de volver: Fascinación por el otro lado, seducción por la vertiente no humana del universo: perder el nombre, perder la medida. Cada individuo, cada cosa, cada instante: una realidad única, incomparable, inconmesurable. Volver al mundo de los nombres propios. (100)

En este momento poesía y tránsito se unen para llegar al punto central de la revelación del mundo.

Este tránsito, señalado aquí como camino, ir hacia, es el tiempo-espacio comprendido entre el inicio de la escritura y su abolición. El problema es que, la realidad revelada por el tránsito es innombrable, indeterminable: “Pues bien, el camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura: al final nos enfrenta a una realidad indecible.” (113)

Esta realidad es indecible porque está más allá del conocimiento humano y por lo tanto de su lenguaje, es una realidad arcádica a la que se llega por: “la operación poética: La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje—esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética—es literalmente insoportable y enloquecedora”. (113)

Esta visión “literalmente insoportable” hace referencia a la actitud humana de sentirse abatido ante la presencia de algo innombrable, ante algo inclasificable que no puede ser reducido a las palabras, algo que el hombre no puede aprehender, rotular y clasificar y por lo tanto no puede hacer suyo. Así que,



queda, la opción de la “operación poética” en cuyo lugar, el lenguaje, que es ahora Palabra, lleva a un instante revelador de la realidad indecible:

Al mismo tiempo, sin la visión de esa realidad ni el hombre es hombre ni el lenguaje es lenguaje. La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio. Es la percepción necesariamente momentáneamente (no resistiríamos más) del mundo sin medida que un día abandonamos y al que volvemos al morir. (113)

El lenguaje puede acercarse a este mundo, pero lo que obtiene de él no es conocimiento, el producto de la revelación del “mundo sin medida” que ofrece el lenguaje, es la Palabra, es el lenguaje convertido en poesía: “El lenguaje es la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros. También es nuestro recurso contra esa distancia.” (114)

Aquí, las cosas pueden llegar a confundirse, pues el poeta mejicano habla del lenguaje como elemento de separación del hombre y el universo, pero a la vez dice que el lenguaje es el que acorta esta distancia.

Pues bien, el lenguaje, en este caso el nombre crea la distancia y separa al hombre de la realidad primigenia, pero el “adelgazamiento y evaporación” del nombre a través de la operación poética es el tránsito de revelación del “mundo sin medida”:

Si cesase el exilio, cesaría el lenguaje: la medida, la *ratio*. La poesía es número, proporción, medida: lenguaje—sólo que es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje. (114)

Cabe señalar que la *escritura poética* es el inicio de un tránsito, cuyo fin desconoce el poeta, pero, aunque señala la ruta y desconoce el fin del camino, este desconocimiento no es ignorancia, es un desconocimiento de algo que aparece a los ojos del poeta por un instante pero que no se puede nombrar, pues es un punto de llegada que sólo con la abolición del nombre se puede vislumbrar:

La búsqueda del sentido culmina en la aparición de una realidad que está más allá del sentido y que lo disgrega, lo destruye. Vamos de la búsqueda del sentido a su abolición para que surja una realidad que a su vez, se disipa: “La realidad y su esplendor, la realidad y su opacidad: La visión que nos ofrece la escritura poética es la de su disolución.” (115)

## 2. El erotismo y la prosa poética en la figura de *Esplendor*.

*El poema se vuelve  
un cuerpo desnudo,  
recamado de joyas  
que yace vencido.*

La poesía de Octavio Paz es revelación, revelación de la realidad a través del lenguaje poético y revelación de la complementariedad de la pareja mostrada como forma de alcanzar la plenitud del Ser. “(...) la poesía es la revelación del amor; la poesía y el amor son el camino para la unión metafísica con «lo otro» —meta y plenitud de la libertad humana.”<sup>51</sup>

*El Mono Gramático* presenta un problema con el nombre de las cosas, pues nada debe tener uno propio ya que esto genera alejamiento, expulsión del paraíso inocente, pero también señala que si cada cosa tuviese un nombre propio el lenguaje sería el doble del mundo. Curiosamente en *El Mono Gramático* sólo se encuentra la presencia de un nombre, el de Esplendor: “Esplendor se desnuda con una mano...” (42)

Esta presencia no es casual, puesto que si el poeta busca la “unión con lo otro” este otro está dado en el *femenino* inspirador que se complementa con el masculino creador, El poeta: “Cogí a Esplendor de la mano y atravesamos juntos el arco, entre una doble fila de mendigos.” (89)

Ella se hace presente en Galta porque es la compañera del viaje en el jardín, cómo una Eva, única, sin comparación, Esplendor es la manera correcta de decir el femenino complementario: “El hebreo juega con las palabras *’is*, “hombre, varón” y su femenino *’issah*, “mujer”, y a la letra “varona”.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Fuente, Ovidio. “Erotismo y «comunió» mítica en la poesía de Octavio Paz”. *Cuadernos americanos* 6 (1972): 223.

<sup>52</sup> LA BIBLIA, Op. cit., p. 13. Notas respecto a Gen. 2, 23.

Entonces si en el paraíso adámico hay un equivalente hebreo para varón, varona, entonces Eva es la figura del femenino complementario de quien nombra.

Y si quien nombra es el Nomóteta, quien adelgaza estos nombres para ver la realidad es el *Poioteta*. El primer camino es el andado, la construcción de los nombres, el segundo busca la ruta de regreso, es la deconstrucción, la poesía.

Pero como *Poioteta* no tiene femenino, entonces Paz le otorga esta categoría a Esplendor.

Ella no es humana, así como La nāyīkā y Hanumān no son humanos, sino divinidades.

Mientras creaba a los seres, Prajāpati sudaba, se sofocaba y de su gran calor y fatiga, de su sudor, brotó Esplendor. Apareció de pronto: erguida, resplandeciente, radiante, centellante. Apenas la vieron, los dioses la desearon. (81)

En *El Mono Gramático*, sólo Vālmīki, el poeta mejicano y el niño leproso son humanos. La poesía es un acto del hombre cuya inspiración o motivación puede tener colaboración divina, pero es un acto del hombre para el hombre. Un poeta privilegiado muestra a los demás hombres “el mundo tal cual es”.

Esta presencia femenina no se queda en la simple mención de Esplendor como una divinidad, el poeta le da un cuerpo con el cual la unión pueda pasar al plano físico-táctil:

(...) el poeta parte de la sensación del tacto —el sentido que podemos considerar como el más elemental—; luego se ensancha y extasía en la descripción del acto sexual —donde el poeta detiene amorosamente su poesía—; y, en la etapa, se dispara y adentra en el reino misterioso donde las cosas existen plenas en la concordia de los contrariosde que estamos hechos.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> FUENTE, Op. cit., p. 225.

Es evidente la carga erótica contenida en *El Mono Gramático*, pero todo este desborde de sensualidad y franca sexualidad tiene por objeto mostrar de manera metafórica la relación que ve el autor entre el poema y el cuerpo femenino. No hay forma de acceder al poema sino es por la descomposición del lenguaje. Asimismo no hay forma de acceder al cuerpo si no es por la exploración de sus partes:

Los cuerpos que se desnudan bajo la mirada del otro y bajo la propia, las caricias que los anudan y los desanudan, la red de sensaciones que los encierra y los comunica entre ellos al incomunicarlos con el mundo, los cuerpo instantáneos que forman dos cuerpos en su afán por ser un solo cuerpo-todo esto se transformaba en una trama de símbolos y de jeroglíficos” (60) <sup>54</sup>

La unión de cuerpos es trama de símbolos, la unión sexual es poema. El cuerpo, después de la unión es cuerpo reconciliado consigo mismo. Este cuerpo en estado de plenitud casi divina es el cuerpo en devenir, es el cuerpo que se evapora y llega al inicio: “La reconciliación con el cuerpo culmina en la anulación del cuerpo (el sentido) Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; (...) La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: el reverso de los nombres” Mg 124

En conclusión, si la unión de los contrarios, hombre-mujer, oriente-occidente, es el punto para alcanzar la totalidad mientras están en devenir y este es el poema, asistimos en *El Mono Gramático* al acto humano más noble, el de revelar al mundo en la poesía:

Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y que entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen, aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciarse esta frase,

---

<sup>54</sup> Cf. Véase todo el capítulo 11, página 59 con el fin de conocer toda la fuerza de la prosa poética erótica en el mono gramático.

el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.

la secuencia litúrgica y la disipación de de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación, liberación, de la escritura y de la lectura. (140)

## CONCLUSIÓN

El lenguaje es, en la poética de Octavio Paz, el universo en el que habita el poeta, y que llega a ser expresión de suma intensidad en *El Mono Gramático*. Este universo compuesto en su totalidad por palabras-cosas se plantea desde el autor como el lugar heredado después de perder el *nombre* en la *naturaleza inocente*, y que se recibe sin opción en la *naturaleza caída* al *nombrar* las cosas.

De manera que esto produce inconformismo y un deseo ferviente de vislumbrar de manera “*instantánea*” aquel paraíso sin nombres “del cual un día tuvimos que salir” y para esto su único recurso en su universo de palabras-cosas es la disolución del lenguaje a través de la poesía.

La abolición de los nombres propios lleva al lenguaje a un estado de transparencia con el cual el mundo se ve “*tal cual es*”.

Esta “*operación poética*” se lleva a cabo gracias a la búsqueda del *jardín* añorado, el recuerdo de oriente, pero su punto neurálgico está en el acto del “ir hacia” ese lugar. El llegar no tiene objeto, el poema se crea en el tránsito que desde Cambridge, occidente, hasta Galta, oriente, nace de la escritura.









## LISTA DE IMÁGENES

	pág.
Imagen1 <i>La nāyikā, encarnación del amor de todas las criaturas</i> (Rajastán, h. 1780), miniatura en un álbum.	33
Imagen 2 <i>The fairy-feller's masterstroke.</i>	46
Imagen 3 Acercamiento al "Espacio nulo"	47

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DE OCTAVIO PAZ

Paz, Octavio. El mono gramático. México: Seix barral, 1974.

Paz, Octavio. ¿Águila o sol? México: Fondo de cultura económica, 1973.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Planeta, 1991.

Paz, Octavio. Las peras del olmo. Bogotá: Seix Barral, 1985.

Paz, Octavio. Corriente Alterna. México: Siglo XXI, 1968.

Paz, Octavio. Ladera este. México: Fondo de cultura económica, 1973.

### BIBLIOGRAFÍA SOBRE OCTAVIO PAZ

González, Javier. El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz. Madrid: Fondo de cultura económica, 1990.

Erazo, Aura Cecilia. "Huella oriental en la estética de Octavio paz" Palabra. Revista de la Facultad de Humanidades Universidad del Cauca. 1 (1984): 68.

Anónimo. "Hanuman" Panteón Hindu 2.0.

<<http://personal.telefonica.terra.es/web/indraregalos/dioses/panteon%20hindu/hanuman.htm>>.

Shärer, Maya. "De la perfección de lo finito a la imperfección" Cuadernos Hispanoamericanos. 525 (1994): 8.

Fuente, Ovidio. "Erotismo y «comunidad» mítica en la poesía de Octavio Paz". Cuadernos americanos 6 (1972): 223.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

Cassirer, Ernst. Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. México: Fondo de cultura económica, 1993.

Ávila, Susana. Mitología de la India. Mítica y mística. Madrid: Miraguano, 1999.

La Biblia. La biblia de estudio. Sociedades bíblicas unidas. Barcelona: Desclée de Brouwer, 1971. (Traducción bajo la dirección de la escuela bíblica de Jerusalem)

Foulquié, Paul; Saint-Jean, Raymond, eds. Diccionario de lenguaje filosófico. Barcelona: Labor, 1967.

Eco, Umberto. La búsqueda de la lengua perfecta. Barcelona: Crítica, 1994.



