

“Mutra” (1952): encuentro y desencuentro con Oriente

Resumen

Este texto analiza el poema “Mutra” de Octavio Paz. Escrito en Delhi en mayo de 1952, el poema es un testimonio fascinante del dramático y conflictivo encuentro inicial del autor con la India. Proyectando sus conflictos interiores sobre la mitología de India y de Grecia, el poema registra el aparente triunfo de Perséfone/Kore (la semilla) sobre Kali, la diosa negra del hinduismo, símbolo de la indiferenciación acuática del principio. Pero esta victoria pírrica encubre un enfrentamiento con lo otro y una descalificación, evitando la necesidad de abrirse a la comprensión. Toda la obra posterior de Paz sobre India y Oriente intentará reescribir este desencuentro inicial para transformarlo en un encuentro más comprensivo.

Palabras clave: Octavio Paz; “Mutra”; Mitología comparada; India y Grecia; Surrealismo y clasicismo; Versículos y alejandrinos.

Resumo

Este texto analisa o poema Mutra de Octavio Paz. Escrito em Deli, em maio de 1952, o poema é um testemunho fascinante do dramático e conflictivo encontro inicial do autor com a Índia. Projetando seus conflitos interiores sobre a mitologia da Índia e da Grécia, o poema registra o aparente triunfo de Pérsefone/Koré (a semente) sobre Kali, a deusa negra do hinduísmo, símbolo da indiferenciação aquática do princípio. Mas esta vitória pírrica encobre um enfrentamento com o outro e uma desqualificação, evitando a necessidade de abrir-se à compreensão. Toda a obra posterior de Paz sobre a Índia e o Oriente tentará reescrever este desencontro inicial para transformá-lo em um encontro mais compreensivo.

Palavras-chave: Octavio Paz; Mutra; Mitologia comparada; Índia e Grécia; Surrealismo e Classicismo; versos e alexandrinos.

* Professor do Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Colégio do México.

Abstract

This paper analyzes the poem *Mutra* by Octavio Paz. Written in Delhi in May 1952, the poem is a fascinating testimony of the dramatic and conflictive initial encounter of the author with India. Projecting his inner conflicts upon Indian and Greek mythology, the poem records the apparent triumph of Persephone / Kore (the seed) over Kali, the black goddess of Hinduism, symbol of aquatic indifferentiation of the beginning. But this Pyrrhic victory conceals a confrontation with the other and a disqualification, avoiding the need to open up to understanding. All subsequent Paz work over India and Middle East try to rewrite this initial mismatch to turn it into a more comprehensive encounter.

Key Words: Octavio Paz; *Mutra*; Comparative Mithology; India and Greece; Surrealism and Classicism; verses and Alexandrines.

Publicado en 1958 por el Fondo de Cultura Económica, *La estación violenta* es el libro cumbre de la primera época de la obra poética de Octavio Paz. El conjunto se terminó, al igual que *El arco y la lira* y otros textos, con la ayuda de una beca de Alfonso Reyes, entonces presidente de El Colegio de México. Medio siglo es, tal vez, el tiempo mínimo suficiente para corroborar el carácter clásico de un libro y hoy creo que hay pocas dudas sobre el lugar central de *La estación violenta* dentro de la poesía mexicana, hispánica y universal. El pensador y prosista precoz que fue Octavio Paz pronto entregó libros que se volvieron clásicos. Recordemos que su primer libro en prosa fue *El laberinto de la soledad* (1950), seguido seis años después por *El arco y la lira*. No obstante, el poeta tardó más en acceder a la madurez y al reconocimiento. Colecciones como *A la orilla del mundo*, la primera *Libertad bajo palabra*, *¿Águila o sol?* o *Semillas para un himno*, publicadas entre 1942 y 1954, tuvieron una recepción desigual, muchas veces reticente cuando no abiertamente hostil. Fue después de explorar muchos caminos y de practicar una asombrosa variedad de estilos, registros, formas y modalidades cuando el poeta llegó a la madurez sintética de *La estación violenta*, colección de poemas sólo equiparable —en profundidad, complejidad y perfección— con tres libros anteriores de la poesía mexicana moderna: *Lascas* de Salvador Díaz Mirón, *Zozobra* de Ramón López Velarde y *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia.

Sin embargo, este libro, que consta de nueve poemas extensos, fue escrito paulatinamente a lo largo de nueve años y sólo alcanzó su forma final después de separarse de otros proyectos previos y simultáneos. Hagamos una

brevísimas historias. De los poemas del libro, el más antiguo es “Himno entre ruinas”, escrito en Nápoles en 1948; el más tardío, *Piedra de sol*, “dictado” en México en 1957. Las otras composiciones, fechadas en Venecia, Aviñón, París, Delhi, Tokio, Ginebra y México, también se reproducen en el orden cronológico en el que fueron escritas (cosa infrecuente en los libros de Paz). El conjunto está configurado por un patrón autobiográfico que sigue el itinerario de este poeta-diplomático que va viajando por el mundo. Tres continentes recorridos (Europa, Asia y América) en un viaje que termina en un regreso al origen, aunque en el interior de cada poema hay retornos constantes al mundo mexicano de la infancia, a momentos anteriores de su propia vida y al imaginario colectivo mesoamericano, mundos recordados y reconstruidos a cada paso.

Dije que el libro había tardado en encontrar su forma final y el mejor ejemplo de esto es precisamente “Himno entre ruinas”. Este poema, que abre la colección de 1958, había sido incluido como la pieza final del libro de 1949, *Libertad bajo palabra*, el primero de muchos libros que llevan ese título, cada uno distinto de los demás. Al cerrar el libro de 1949 con un texto tan complejo y ambicioso, el autor insinúa que ese poema es la culminación de su obra hasta aquel momento y tal vez intuye que puede ser la semilla de lo que vendrá después. Es una estrategia que emplea en todos sus libros recopilatorios: cerrar con un poema fuerte que sintetiza las búsquedas anteriores al mismo tiempo que señala hacia el futuro: mirada nostálgica y profética a la vez. Así, “Himno entre ruinas” tiene la misma función bidireccional (retrospectiva y prospectiva) que había tenido “La poesía” en *A la orilla de mundo* de 1942, la misma que tendrá *Piedra de sol* en la segunda *Libertad bajo palabra* – la de 1960 –, la misma que tendrán otros poemas extensos que cierran sus libros, como “Solo a dos voces” en *Salamandra* (1962), como *Blanco* en *Ladera este* (1969), como “Nocturno de San Ildefonso” en *Vuelta* (1976) o como “Carta de creencia” en su última colección de versos, *Árbol adentro* (1986).

Estamos ante una estrategia consciente que emplea el autor para comunicar al lector la visión que él mismo tiene de su propio desarrollo y crecimiento como poeta, mirando al pasado y al futuro desde un presente siempre en movimiento, siempre cambiante, nunca idéntico a sí mismo: la poesía insertada en la historia. Si en 1949 “Himno entre ruinas” representaba la culminación de una obra, en 1958 sólo puede tener la función contraria de punto de partida. Es el mismo poema, sin correcciones textuales (salvo la eliminación de cuatro palabras redundantes en dos versos), pero es totalmente distinto cuando se lee como el poema inicial de *La estación violenta*. El texto sólo es comprensible cuando se lee en todos sus contextos. Culminación en 1949,

punto de partida en 1958, “Himno entre ruinas” se transforma de nuevo dos años después, cuando se publica la nueva edición de *Libertad bajo palabra*, ahora con el subtítulo de “obra poética (1935-1958)”. El sentido cambia porque ahora, en 1960, el título del poema establece un diálogo en el orden interior del libro tanto con “Himno futuro” (del libro de 1951, *¿Águila o sol?*) como con “Semillas para un himno”, el poema, la sección central y la gran división del libro de 1960, además de ser un libro independiente que se había publicado en 1954 (el mismo título nombra estas cuatro entidades textuales distintas). Cuando el autor publicó estos dos libros (*¿Águila o sol?* y *Semillas para un himno*) ya tenía escrito y publicado “Himno entre ruinas”, aun cuando en el orden interior de la recopilación *Libertad bajo palabra* este último poema ocupe una posición posterior. En las ediciones sucesivas de *Libertad bajo palabra* hay nuevos cambios pero no vamos a entrar en ese laberinto textual.

El fenómeno descrito hasta aquí nos recuerda, una vez más, que los libros de poemas de Paz nunca son meras compilaciones de textos sueltos sino arquitecturas construidas con piezas que el autor va reescribiendo, cambiando de lugar, suprimiendo o agregando, pero siempre con la intención de conformar una obra. Los tomos de sus obras completas, planeados en los últimos años de su vida, son elocuentes en cuanto a esta distinción radical que siempre sostuvo entre la obra y lo otro, relegado al estatuto de “tentativas” o “miscelánea” (es decir: los primeros escritos en prosa y en verso, y la selección de entrevistas, que conforman el octavo volumen de las obras completas, y, por otra parte, todas las versiones alternativas de sus textos, que no se reproducen en dicha edición). La obra es siempre un todo construido, en el cual cada pieza entra en una serie de relaciones con las demás: cada cambio modifica el sentido del conjunto. Buen ejemplo de este principio de exigencia autocrítica es el libro que nos ocupa aquí, una verdadera obra.

Gracias a las cartas intercambiadas con Alfonso Reyes, cartas editadas en forma de libro unos días antes de la muerte de Paz, podemos seguir la historia del crecimiento de *La estación violenta*. Lo que sabemos ahora (gracias también a la publicación de otras cartas, como las que envió a su traductor francés Jean-Clarence Lambert, y gracias a los epistolarios todavía inéditos con dos escritores argentinos, José Bianco y Julio Cortázar) es que hubo varios títulos primitivos (“Vigilias”, “Confines”, “Lugares de paso” y, la víspera de la impresión, “Calamidades y milagros”). En 1952 el autor declara: “Algún día terminaré las X Vigilias (sé que serán X y estoy a la mitad)”.¹

1 Octavio Paz, *Jardines errantes. Cartas a J.-C. Lambert 1952-1992*, Seix Barral, México, 2008, p. 22.

Al final fueron nueve, a pesar de que por mucho tiempo no pensó incluir "Himno entre ruinas" en la serie. Ésta comienza su vida en mayo de 1951 como "un pequeño libro de poemas (cinco poemas largos)", de los cuales ya ha publicado dos.² En marzo de 1952 la serie ya tiene un título provisional, "Vigilias", aunque le confiesa sus dudas a Reyes: "(El título me gusta, aunque otros lo han usado ya. Acaso lo cambie.)"³ Entre los "otros" que ya habían empleado el título estaba, desde luego, el mismo Paz: tanto el joven prosista, que había publicado en distintas revistas entre 1938 y 1945 varias entregas bajo el nombre de "Vigilias. Fragmentos del diario de un soñador", como el joven poeta, que usó "Vigilias" como el título de una de las secciones de la primera *Libertad bajo palabra*.

Efectivamente, después de la publicación de "Himno entre ruinas" en el libro de 1949, el autor dio a conocer anticipadamente siete de los otros ocho poemas de la futura colección: "Máscaras del alba" apareció como "Primera vigilia" en "México en la Cultura" en 1949 y al año siguiente en la revista *Sur*; en 1951 *Cuadernos Americanos* publicó "Fuente" con el título de "Segunda vigilia"; "Repaso nocturno" apareció en *México en el Arte* en 1952 como "Tercera vigilia"; "El río" se editó con el título de "Sexta vigilia" en "México en la Cultura" en 1953; "Mutra" apareció en *Cuadernos Americanos* en 1953 y también en "México en la Cultura" en 1955; "El cántaro roto" abrió el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* en 1955 y fue reproducido en "México en la Cultura" en 1958, y *Piedra de sol* se publicó como folleto independiente en 1957.⁴ La excepción es "¿No hay salida?": no se conoce ninguna publicación de este poema que sea anterior a *La estación violenta*. Precisamente en julio de 1953 Paz le escribe a Reyes para decirle que está preparando un par de colecciones de poemas: "dos series independientes, aún sin acabar y que no sé

2 *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, ed. Anthony Stanton, Fundación Octavio Paz / Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 148.

3 Carta a Reyes fechada el 26 de marzo de 1952 y enviada desde Nueva Delhi, en *ibid.*, p. 175.

4 "Primera vigilia", "México en la Cultura" (suplemento de *Novedades*), núm. 41 (13 de diciembre de 1949), pp. 1 y 3; *Sur*, núms. 192-193-194 (octubre-noviembre-diciembre de 1950), pp. 127-129. "Segunda vigilia", *Cuadernos Americanos*, vol. 10, núm. 1 (enero-febrero de 1951), pp. 278-281. "Tercera vigilia", *México en el Arte*, núm. 12 (30 de noviembre de 1952), pp. 7-8. "Sexta vigilia", "México en la Cultura" (suplemento de *Novedades*), núm. 216 (10 de mayo de 1953), p. 3. "Mutra", *Cuadernos Americanos*, vol. 12, núm. 4 (julio-agosto de 1953), pp. 243-246; "México en la Cultura" (suplemento de *Novedades*), núm. 350 (4 de diciembre de 1955), p. 3. "El cántaro roto", *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1 (septiembre-octubre de 1955), pp. 1-5; "México en la Cultura" (suplemento de *Novedades*), núm. 492 (17 de agosto de 1958), p. 1. *Piedra de sol* se publicó por primera vez como libro: Tezontle, México, 1957.

cuándo podré continuar”.⁵ Conjeturo que estas dos series independientes son las composiciones extensas de las “Vigilias” y las más breves de *Semillas para un himno*, folleto que se editaría en 1954. Dos series hechas en contrapunto: la extensión frente a la brevedad; la “estación” frente a la “semilla”.

La crítica ha prestado poca atención a la estructura del libro, prefiriendo comentar ciertos poemas, pero no es difícil identificar tres textos que ocupan lugares clave: “Himno entre ruinas”, origen y comienzo; “Mutra”, centro; *Piedra de sol*, culminación y síntesis. Curiosamente, “Mutra” se cuenta entre los textos menos estudiados del libro. Como el quinto de los nueve poemas, “Mutra” es el punto de equilibrio de la balanza, el motor de la lucha dialéctica entre tiempos, espacios y lenguajes, lucha escenificada en “Himno entre ruinas” y revivida en todos los poemas del libro. Como veremos, “Mutra” es un centro sagrado, ambiguo y conflictivo.

Dije antes que *La estación violenta* tiene la forma de un recorrido por el mundo hasta llegar al destino que es el lugar del origen. Ahora agregó que este recorrido es mucho más complejo porque el espacio explorado es no sólo el exterior —la geografía de lugares en Europa, el Oriente y México con sus paisajes, ciudades, templos, desiertos y habitantes—, sino también —y en primer lugar— el mundo interior de la conciencia del poeta. El viaje es también una exploración de esas otras comarcas que atraviesan el libro, siempre en pares: sueño y vigilia; las palabras y sus máscaras o, más bien, la transparencia y la opacidad del sentido; el día solar y la noche onírica; el yo y los otros; vida personal e historia colectiva; amor y soledad; pasado y presente; poder opresivo y liberación o salida. En todos los textos el canto lírico coexiste o se alterna con la interrogación reflexiva y es central la temporalidad: hay una batalla permanente entre el instante y la duración. La poesía surge como un canto entre las ruinas, ruinas contempladas por una conciencia invadida por la historia: en “Himno entre ruinas” las ruinas de la Antigüedad —en forma de los restos de civilizaciones desaparecidas— coexisten con las ruinas de la modernidad.

El título final de la colección proviene de una famosa composición de Guillaume Apollinaire, “La Jolie Rousse”, su poema-testamento escrito poco antes de morir, en los días finales de la primera Guerra Mundial. Aquel poeta entrañable, que personifica las tensiones e innovaciones radicales de la vanguardia en su obra y en su propia biografía, decide erigirse en juez de la

5 Carta a Reyes fechada el 25 de julio de 1953 y enviada desde Ginebra, en *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz*, p. 208.

vieja querrela entre el Orden y la Aventura, entre la tradición y la invención, y vislumbra que ha llegado a “la estación violenta” del verano o de principios del otoño, la época de la madurez, momento de cosechas y balances, “tiempo de la Razón ardiente”. Apollinaire publicó su formidable poema en 1918.⁶ Cuarenta años después, un poeta mexicano no sólo vierte el poema al español sino que se apropia del título (extraído de uno de sus versos) porque siente que también ha llegado a cierta madurez en otro tiempo de violencia y conflictos. Como su antecesor, quiere dejar testimonio de sus luchas, sus búsquedas y sus deseos. Como aquél, quiere dialogar con los guardianes de la perfección y del orden desde la orilla opuesta, la de la aventura, en busca de un balance personal. La selección del modelo es ciertamente atrevida (tal vez por eso dudó tanto en decidirse por el título final): al tomar el título (“la saison violente”) y el epígrafe (“O soleil c’est le temps de la Raison ardente”) del poema culminante del portavoz de la vanguardia internacional, defensor de los cubistas y uno de los inventores del simultaneísmo poético, no hay duda de que Paz corre un riesgo, pero esto mismo es una señal de su confianza y su autoconciencia. La falta de ambición nunca fue un defecto suyo.

También en el centro del poemario está el problema de la otredad y su relación con lo sagrado: es decir, ¿cómo puede el yo conocer al otro y cómo puede recobrar la dimensión sagrada en un mundo despoblado de dioses? Como en el libro contemporáneo *El arco y la lira*, destacan las analogías entre poesía, religión y erotismo, pero lo que es alegato y argumento en el ensayo se vuelve (auto)exploración dramática en los poemas. Es un dilema que surge no sólo en las relaciones sociales, en el encuentro erótico, en la experiencia de la fraternidad o en el reino de la poesía, sino también en esos momentos angustiosos en los que el yo se enfrenta a una cultura ajena y desconocida (sólo dos de los nueve poemas fueron escritos en México). La escenificación más dramática de este dilema epistemológico se da en los dos textos en los cuales el yo poético se enfrenta a culturas no occidentales. Quisiera explorar uno de esos poemas, el primero que escribe en Oriente.

En octubre de 1951 el segundo secretario de la Embajada de México en París recibe instrucciones de trasladarse de inmediato a India, país recién

6 Paz tradujo el poema como “La bella pelirroja”, en “Dos poemas de Apollinaire. Traducción y nota de Octavio Paz”, “México en la Cultura” (suplemento de *Novedades*), núm. 488 (20 de julio de 1958), p. 3. Aparece, con variantes y con el título de “La linda pelirroja”, en todas las ediciones de *Versiones y diversiones*, la última de las cuales figura en *Obras completas de Octavio Paz*, 2a ed., vol. 7 (*Obra poética (1935-1998)*), Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 991-992. En adelante todas las referencias a este tomo se darán en el texto señalando sólo el número de volumen y de página.

independizado en 1947. México se preparaba para instalar su representación en la capital, Nueva Delhi. En su correspondencia de la época Paz expresa cierta irritación por el traslado, una medida que interpreta como un castigo ordenado por el secretario de Relaciones Exteriores Manuel Tello (con la complicidad de Jaime Torres Bodet, entonces director general de la UNESCO en París) a causa de actividades consideradas por éstos como incompatibles con su trabajo diplomático. Tampoco es bien vista su cercanía al grupo surrealista de André Breton y Benjamin Péret. Tal vez la gota que derrama el vaso es la defensa pública que hace el diplomático en 1951 de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel en el Festival de Cannes, una película considerada “denigrante” por figuras oficiales del nacionalismo mexicano (como el poeta y funcionario Torres Bodet). Diseñado y recibido inicialmente como un castigo, el traslado resultó ser a la larga una bendición porque propició el contacto directa de Paz con Oriente y especialmente con India.

Los críticos que hablan del orientalismo de Paz suelen referirse exclusivamente al periodo que comienza en 1962, año en que el poeta comienza una larga estadía en India como embajador de México, periodo que termina abruptamente con la renuncia por los sucesos del 2 de octubre de 1968. Durante esa estancia escribe los poemas de *Ladera este* y una serie de ensayos fundamentales sobre religión, mitología, literatura, historia, creencias y costumbres de India y de Oriente. Pero el primer contacto con aquel país ocurre años antes, cuando pasa cinco meses y medio en Delhi como segundo secretario de la embajada de México (entre noviembre de 1951 y junio de 1952). La primera reacción ante India es más compleja y más negativa que la que tendrá el poeta en la década de 1960 y por eso mismo merece estudiarse con detenimiento.

Recordemos que en 1951 el poeta llegó a India solo e indefenso, con pocos conocimientos del país. Según confesión propia, sólo cargaba en su equipaje una traducción al francés del *Bhagavad Gita*, regalo de despedida de su amigo Kostas Papaioannou, y después adquirió una guía en inglés, *Murray's Handbook of India, Pakistan, Burma and Ceylon*, comprada en el hotel Taj Mahal de Bombay.⁷ Ya en Delhi, comienza a leer, invariablemente en traducciones al inglés o al francés, los dos textos más importantes de la literatura épico-religiosa de la India: el *Mahabharata* y el *Ramayana*. Pero en realidad

7 Véanse las páginas iniciales de *Vislumbres de la India*, donde recrea su primer viaje a India cuarenta y tres años después, recopilado en *Obras completas de Octavio Paz*, 2a ed., vol. 6 (*Ideas y costumbres: la letra y el cetro; usos y símbolos*), Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, pp. 1061-1078.

llegaba guiado sobre todo por su infalible instinto poético, aquel cúmulo de intuiciones y pensamientos interiorizados que le permiten registrar y plasmar sus experiencias, temores y esperanzas en imágenes sorprendentes, incluso antes de comprenderlos o racionalizarlos. El poema que escribe entonces en India confirma de nuevo la hipótesis de Eliot en el sentido de que “la auténtica poesía comunica antes de ser comprendida”.⁸

“Mutra” es el poema que expresa con toda fidelidad la abigarrada y contradictoria gama de sensaciones provocadas por la realidad nueva y desconocida de India. Cuando se publica por primera vez, en *Cuadernos Americanos*, el poema lleva al calce una fecha más precisa, “mayo de 1952”, además del lugar de composición, Delhi.⁹ Es decir: fue escrito en el intenso calor de mayo, justo antes de los monzones. Cuando se publica por segunda vez, en 1955, en un número del suplemento “México en la Cultura” planeado como homenaje a Alfonso Reyes, Paz agrega una nota que dice, en parte:

En el verano de 1952 visité la antigua ciudad de Mutra, que en el siglo II de nuestra era fue uno de los grandes centros budistas. De toda su grandeza hoy sólo resta un museo de escultura [...] Aunque el budismo ha desaparecido de la India, Mutra sigue siendo un foco religioso —cerca se encuentra el santuario de Krisna— y cada año la ciudad se ve invadida por millares de peregrinos. El tema del poema es la llegada del verano a la ciudad y los delirios que engendra en la tierra y en la mente. Este tema se asocia al de la religiosidad hindú y a su búsqueda de la unidad a través de la pluralidad de formas en que la vida se despliega. Al final del poema se opone, a la tentación de lo absoluto, una idea de vida como acción y heroísmo, legada por Grecia.¹⁰

Aunque a veces se refería al poema como la cuarta Vigilia, el título impreso es siempre “Mutra”. Había escogido el antiguo nombre de la ciudad actual de Mathura, intuyendo las posibilidades poéticas de la extraña palabra que sugiere, en castellano, tanto “madre”, “matriz”, “útero” y “muda”. Además, para cualquier oído occidental el título escogido también engendra la palabra “mantra”, una de las pocas palabras del sánscrito que se conocen en

8 En su ensayo “Dante” (1929), T. S. Eliot sostiene que “genuine poetry can communicate before it is understood”, en *Selected Essays*, 3a ed. aum., Faber and Faber, Londres, 1951, p. 238.

9 “Mutra”, *Cuadernos Americanos*, p. 246.

10 “Mutra”, “México en la Cultura”, p. 3.

el ámbito popular en Occidente. El lector oyente va cobrando conciencia, mientras avanza y se adentra en la espesura expansiva de la composición, que el efecto de la repetición monótona y obsesiva del ritmo versicular, esa especie de nivelación acuática de lo múltiple y lo heterogéneo en lo Mismo, se parece mucho a la sensación de escuchar un mantra: la misma palabra o sílaba repetida infinitamente hasta provocar un trance. El mantra también transmite algo parecido a la unidad acuática de la indiferenciación. Parece que en sánscrito la palabra “Mutra” comparte la raíz de “madre”,¹¹ relación reforzada por las repetidas asonancias y aliteraciones (de la “m”, la “a” y la “r”) del primer verso: “Como una madre demasiado amorosa, una madre terrible que ahoga”. En lugar de proteger, esta figura femenina y maternal amenaza y aplasta todo a su alrededor. Hay que esperar hasta la exclamación del último verso de esta estrofa inicial para encontrar el término de todas las comparaciones anteriores:

*Como una madre demasiado amorosa, una madre terrible que ahoga,
como una leona taciturna y solar,
como una sola ola del tamaño del mar,
ha llegado sin hacer ruido y en cada uno de nosotros se asienta como un rey
y los días de vidrio se derriten y en cada pecho erige un trono de espinas y de
brasas
y su imperio es un hipo solemne, una aplastada respiración de dioses y
animales de ojos dilatados
y bocas llenas de insectos calientes pronunciando una misma sílaba día y noche,
día y noche.
¡Verano, boca inmensa, vocal hecha de vaho y jadeo! (7: 248-249)*

El calor opresivo imaginado como una presencia femenina posesiva y tiránica, una fuerza acuática creciente que ahoga, asfixia y enmudece, una omnipresencia y omnipotencia como las del imperio del rey en su trono. En todos los poemas de *La estación violenta*, el arquetipo del poder se suele presentar como una figura masculina en clave mexicana u occidental (*tlatoani*, sacerdote, cacique, guerrero, político, banquero), como el inolvidable “cacique gordo de Cempoala”, símbolo de la opresión extraído de la historia de México en “El cántaro roto”. Lo insólito en “Mutra” es que la conciencia masculina del yo

¹¹ Véase Manuel Ulacia, *El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 177-178.

se siente amenazada por una presencia femenina desconocida que dilata y disuelve todo en su poder avasallante. No es difícil reconocer aquí la plasmación intuitiva de las representaciones de Kali, la diosa negra del hinduismo, la de múltiples brazos, la que lleva un collar de cráneos, la diosa destructiva y violenta de la energía sexual y de la propagación infinita, la que engendra y devora. Aventuro la hipótesis de que en su primera estancia (y tal vez en la misma visita a Mathura en mayo de 1952) el poeta observó y registró en su interior algunas de las muchas representaciones impactantes de la diosa sanguinaria que se ven en templos y hasta en la calle (donde todavía pululan los puestos que venden tarjetas postales, calendarios y objetos de culto que muestran imágenes escalofriantes de la diosa).

“Mutra” está escrito en versículos, aquella forma que en Occidente tiene su origen en la Biblia y que está estructurada por los distintos tipos de paralelismo. El versículo está asociado, en su modalidad enumerativa, con el panegírico de los atributos divinos. Esta forma llega a la tradición poética moderna en español no desde la Biblia —libro prohibido para la España de la Contrarreforma—, sino desde dos fuentes literarias extranjeras: la inglesa o angloamericana (sobre todo, Blake y Whitman) y la de lengua francesa (los simbolistas, Claudel y Perse). En *La estación violenta* Paz asimila estas dos fuentes, pero las entronca con otro antecedente importante en su propia lengua y en su propia tradición: el versículo de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, el otro poeta hispanoamericano que enfrentó una experiencia dramática y angustiada en el Oriente décadas antes.

Con sus múltiples paralelismos, estructuras anafóricas y su marcada letanía rítmica, el versículo parece el vehículo perfecto para esta visión que busca registrar lo otro en toda su extraña heterogeneidad, como en la siguiente larga enumeración de lo plural que aplanar todo igualando lo humano, lo natural, lo animal y lo divino en una sola realidad absoluta:

*la muchacha que aparece en la plaza y es un chorro de frescura pausada,
el mendigo que se levanta como una flaca plegaria, montón de basura y
cánticos gangosos,
las buganvillas rojas negras a fuerza de encarnadas, moradas de tanto
azul acumulado,
las mujeres albañiles que llevan una piedra en la cabeza como si llevaran
un sol apagado,
la bella en su cueva de estalactitas y el son de sus ajorcas de escorpiones,
el hombre cubierto de ceniza que adora al falo, al estiércol y al agua,*

los músicos que arrancan chispas a la madrugada y hacen bajar al suelo
 la tempestad airosa de la danza,
 el collar de centellas, las guirnaldas de electricidad balanceándose en
 mitad de la noche,
 los niños desvelados que se espulgan a la luz de la luna,
 los padres y las madres con sus rebaños familiares y sus bestias
 adormecidas y sus dioses petrificados hace mil años,
 las mariposas, los buitres, las serpientes, los monos, las vacas, los insectos
 parecidos al delirio,
 todo este largo día con su terrible cargamento de seres y de cosas, encalla
 lentamente en el tiempo parado (7: 249-250).

Exasperada acumulación monótona que coexiste con la proliferación o multiplicación de formas en constante expansión. Largas enumeraciones que desembocan en “el tiempo parado”. Los versículos se van alargando en cada estrofa de la primera parte. Una conciencia asediada registra una realidad desconocida, desbordante e incomprensible, y no vislumbra más que el mareo creciente provocado por el calor y también por lo sagrado, presente como un Absoluto ahistórico que se multiplica infinitamente en la religiosidad de India, sobre todo en los avatares de los dioses.¹² En las tres primeras estrofas el yo no aparece explícitamente sino que se refugia en un nosotros ficticio, ilusoria compensación ante su aislamiento de los demás: “Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el túnel, / [...] y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre” (7: 250). La caída es inmersión en lo acuático, en la gran boca maternal de la indiferenciación informe del principio. De ahí el desplome de lo vertical, de la materia compacta (“lo erguido y duro y óseo”), y su disolución en el caos originario.¹³

12 Es curioso comprobar que cuarenta y tres años después de haber compuesto el poema, Paz recurre a la misma técnica del versículo para expresar la enumeración caótica de una realidad desbordante. Lo llamativo es que el versículo irrumpe en la prosa de *Vislumbres de la India* como único vehículo para rendir esa “realidad insólita” (*Obras completas de Octavio Paz*, 2a ed., vol. 6, pp. 1068-1069).

13 Es imposible no recordar aquí algunos rasgos específicos del santuario de Mathura. Cuando yo visité el lugar en diciembre de 2008 y en octubre de 2010 me impresionó una de las partes centrales del santuario, que consiste en una gigantesca pirámide invertida que baja hasta un estanque con agua del río. Los fieles descienden por las escalinatas de los cuatro costados hasta llegar a bañarse en el agua, que parece ser una boca oscura sin fondo cuando se le ve desde arriba. Al contemplar esto, la sensación que uno tiene, rodeado de miles de peregrinos fanáticos, es una especie de pasmo o mareo ante la visión de un abismo insondable (sobre todo si uno llega con el recuerdo del poema de Paz).

En toda la primera parte del poema, el yo tiene un papel pasivo, testigo pasmado de una realidad ajena y amenazante.

En la cuarta estrofa aparece por fin el sujeto, pero se trata de un yo derrotado a pesar de sus esfuerzos por reconstituirse, un yo que no puede resistir esa ola de la fuerza acuática cuya promesa de expansión termina por disgregarlo: “Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al apiñarme me derramo, / soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose y llenándose” (7: 250). Los verbos en tiempo presente afirman la acción, pero esta voluntad de ensimismamiento y concentración fracasa ante la expansión totalizadora de lo Absoluto, expansión expresada por los omnipotentes gerundios que anulan los límites y amenazan la identidad del yo, succionado por la gran licuadora cósmica de las formas.

Aquí hemos llegado al momento más crítico de la caída del yo, de la pérdida de todo amarre: estamos ante una especie de naufragio de esta conciencia diluida en “un derramado estar”, “todos a la deriva”, cayendo “a tumbos, peldaño a peldaño, agua vertida, volvemos al principio”. Lejos de ser utopía o paraíso, el origen es aquí pesadilla, delirio, terror. El lenguaje simbólico se construye a partir de referentes bien concretos, perfectamente reconocibles para cualquiera que haya visitado el santuario, como es el caso de esos peldaños que son las famosas escalinatas (*ghats*) que los peregrinos usan para bajar al río Yamuna en Mutra o Mathura, donde hacen sus ceremonias de inmersión en las aguas. Lo sagrado es fuente de atracción, pero sobre todo de miedo y repulsión.

La quinta estrofa marca un cambio abrupto: el yo occidental expresa su rebelión y su resistencia. Surge ahora el deseo de instaurar lo fijo, lo que perdura, lo pétreo, lo erguido, todo lo que no cede a la desintegración y la disgregación. Frente al agua, la piedra; frente a la caída, la fijeza; frente al naufragio, el anclaje; frente al murmullo incomprensible de la misma sílaba monótona, el himno o el canto diáfano. Lo que se anhela es una victoria de la forma y la medida helénicas. Pero la invocación del mundo griego es también un rescate simbólico del mundo precolombino de México:

No, asir la antigua imagen: anclar el ser y en la roca plantarlo, zócalo del relámpago!

*Hay piedras que no ceden, piedras hechas de tiempo, tiempo de piedra,
siglos que son columnas,
asambleas que cantan himnos de piedra,
surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres de mármol, alta belleza
armada contra el tiempo. (7: 251)*

Sobre este rescate del mundo griego, conviene recordar aquella declaración que el autor hizo en 1955:

Quizá el poema no habría sido escrito sin un libro de Alfonso Reyes. En esos días había recibido un ejemplar de su traducción de la Iliada: su libro me acompañó en mi viaje y sus hermosos alejandrinos, según le conté a él mismo en una carta que acaso recuerde, me defendieron contra el verano y sus tentaciones. En la última estrofa, evocadas por el libro de Reyes, surgen las imágenes del mundo griego. Me parece natural publicar ahora el poema, con esta nota que explica su nacimiento, como un homenaje a don Alfonso.¹⁴

Efectivamente, en las cartas a Reyes, Paz añora el envío de la traducción de Homero como “buen antídoto contra el *Mahabharata* y el *Ramayana*”¹⁵ y, cuando el libro llega, lo celebra como “escudo” y “defensa”, como explica en una carta del mismo mes de mayo de 1952:

La lectura de su Iliada fue un escudo contra el calor – un calor que también tiene una dimensión metafísica, por decirlo así. El libro llegó cuando llegaba el asalto de esa ola intangible. Gracias a sus alejandrinos – unos resonantes como el mar, otros como el ruido de las armas y los carros – pude defenderme. Y hasta escribí un largo poema – no sé si contra, sobre, desde o en el calor.¹⁶

Después Paz le repite que el envío de la *Iliada* fue “una de las pocas defensas realmente eficaces contra lo que, sin exagerar, puede llamarse la fascinación metafísica de Oriente”.¹⁷ Se defiende, entonces, de una fascinación y es curioso constatar cómo se instrumenta este mecanismo de defensa en el poema, apelando no sólo al léxico, al simbolismo y a la cosmovisión del mundo helénico sino también a sus formas materiales o, más exactamente, a los alejandrinos empleados por Reyes para traducir el hexámetro clásico de Homero. En medio del mareo de los versículos en constante expansión el oído percibe

14 “Mutra”, “México en la Cultura”, p. 3.

15 Carta enviada a Reyes desde Nueva Delhi el 27 de enero de 1952, en *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz*, p. 168.

16 Carta enviada a Reyes desde Nueva Delhi el 13 de mayo de 1952, en *ibid.*, p. 180.

17 Carta enviada a Reyes desde Ginebra el 25 de marzo de 1953, en *ibid.*, p. 194.

de repente versos conformados por distintas combinaciones de heptasílabos, la base del alejandrino. A través de Reyes, Grecia propicia un retorno a la adolescencia, un refugio en la cuna humanista de Occidente ante el embate del imperio oriental de lo sagrado:

*Pero en mi frente velan armas la adolescencia y sus imágenes, solo tesoro
no dilapidado:
naves ardiendo en mares todavía sin nombre y cada ola golpeando la
memoria con un tumulto de recuerdos
(el agua dulce en las cisternas de las islas, el agua dulce de las mujeres y sus
voces sonando en la noche como muchos arroyos que se juntan,
la diosa de ojos verdes y palabras humanas que plantó en nuestro pecho sus
razones como una hermosa procesión de lanzas,
la reflexión sosegada ante la esfera, henchida de sí misma como una espiga,
mas inmortal, perfecta, suficiente,
la contemplación de los números que se enlazan como notas o amantes,
el universo como una lira y un arco y la geometría vencedora de dioses,
júnica morada digna del hombre!)
y la ciudad de altas murallas que en la llanura centellea como una joya que
agoniza
y los torreones demolidos y el defensor por tierra y en las cámaras humeantes el
tesoro real de las mujeres
y el epitafio del héroe apostado en la garganta del desfiladero como una
espada
y el poema que asciende y cubre con sus dos alas el abrazo de la noche y
el día
y el árbol del discurso en la plaza plantado virilmente
y la justicia al aire libre de un pueblo que pesa cada acto en la balanza de un
alma sensible al peso de la luz,
jactos, altas piras quemadas por la historia!
Bajo sus restos negros dormita la verdad que levantó las obras: el hombre
sólo es hombre entre los hombres. (7: 252-253)*

La referencia a Heráclito ("el universo como una lira y un arco") anticipa el título de su futuro libro sobre la poesía: *El arco y la lira*. Triunfo de lo helénico: heroísmo, acción, humanismo, geometría, pitagorismo, dioses y diosas—como Atenea, la diosa guerrera y protectora, y Perséfone/Kore, simbolizada por la semilla, el grano o la espiga por su papel en el ciclo natural de

crecimiento y fertilidad que desemboca en la muerte y el renacimiento. Es sorprendente pensar que esta celebración de la medida clásica viene de uno de los defensores más apasionados de la vanguardia surrealista. Si en París había sido un rebelde de la desmesura, en India se revela como un nostálgico de la cosmovisión clásica. En otro plano, tal vez inconsciente, la crítica del absolutismo religioso del hinduismo funciona como una manera de expresar sus reservas y dudas acerca de la poética surrealista y sus técnicas, entre ellas el automatismo. Al combatir la pasividad, el delirio asociativo y el exotismo occidental que idealiza al Oriente, se distancia de rasgos que se pueden leer como surrealistas. Frente a la tiranía de lo divino que se multiplica sin cesar (“pantanos del sopor”, “confusión estática”, “agua de ojos, agua de bocas, agua nupcial y ensimismada, agua incestuosa, agua de dioses, cópula de dioses”), frente a esta proliferación de lo Mismo que acarrea la disolución endogámica en el caos de un vacío temporal, se erige la negación diferenciada en nombre del humanismo que acepta la relatividad y la temporalidad histórica y se aferra al *logos*. El “agua dulce” de las islas griegas se opone al “agua incestuosa” de Mutra. Al definirse, el yo abandona de nuevo la máscara ilusoria de la primera persona del plural y asume la contundencia del singular: “no somos, no quiero ser Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar, soy hombre / y el hombre es el hombre” (7: 252). Lo humano se opone a lo divino.

El poema termina con un solo versículo aislado que retoma la imagen del grano que crecerá con el tiempo en oposición al retorno caótico a las aguas primordiales: “Y hundo la mano y cojo el grano incandescente y lo planto en mi ser: ha de crecer un día” (7: 253). Afirmación de la acción y de la temporalidad. Es muy llamativa la contundencia de este versículo que reitera los tres verbos activos conjugados en la primera persona del singular: fuerza triunfal de la voluntad que recuerda el poderoso arraigo en lo telúrico expresado por Pablo Neruda en *Alturas de Macchu Picchu*, segunda sección del *Canto general* (1950): “hundí la mano turbulenta y dulce / en lo más genital de lo terrestre”.¹⁸

18 *Alturas de Macchu Picchu*, en *Canto general*, recopilado en Pablo Neruda, *Obras completas*, vol. 1 (“*Crepusculario*” a “*Las uvas y el viento*”, 1923-1954), ed. Hernán Loyola, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 434. En la novena secuencia de este poema extenso el chileno vuelve a emplear el mismo verbo para comunicar un acto de compenetración sentimental en el presente con el habitante de aquel pasado remoto: “A través del confuso esplendor, / a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano / y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera, / el viejo corazón del olvidado!” (*ibid.*, p. 445).

El final de “Mutra” celebra una victoria: Perséfone/Kore triunfa sobre Kali.¹⁹ Se proyecta el conflicto interior sobre las diosas de la mitología de Grecia y de India. El yo toma partido y se refugia en lo conocido para evitar la amenaza de lo otro. El estar pasivo es desplazado por el ser activo; el pasmo indefenso de un poseído es sustituido por la acción y la voluntad conscientes. “Mutra” es el testimonio dramático de un conflicto interior entre Oriente y Occidente. Es la confesión angustiosa de un desencuentro. El sujeto occidental oculta su propia derrota y su perplejidad bajo la máscara reconfortante de la victoria. En realidad, el poeta intuye lo que el pensador enunciará años después: no sólo ha huido de la posibilidad de un diálogo difícil y necesario, sino que ha preferido un enfrentamiento con lo otro seguido por una descalificación. Esta batalla, con su victoria ilusoria, evita la necesidad de comprender lo otro. En una nota agregada en 1995 para la edición de su poesía en las obras completas, Paz confiesa en tono autocrítico que “Mutra” es “la expresión instintiva y defensiva del moderno activismo occidental” (7: 1398). Toda la obra posterior de Paz sobre India y Oriente intentará reescribir este desencuentro inicial para transformarlo en un encuentro más comprensivo, pero la tensión conflictiva expresada en “Mutra” nunca desaparecerá por completo.

19 Conviene recordar que justo antes de emprender el viaje a India, en noviembre de 1951, Paz visita Eleusis en Grecia y queda profundamente impresionado por los restos del santuario de las Dos Diosas: Demeter y Perséfone/Kore. Eleusis cobró fama como el sitio del festival anual de los Misterios. El poeta llega a India con Grecia en la cabeza, por decirlo así.

