OTRA VEZ, EL PALÍNDROMO FUERA DE OCCIDENTE

RUSSELL MAETH CH.
El Colegio de México

El retorno es la acción del Tao
Tao te ching, 40

COMO UNA CONTINUACIÓN DE DOS ESTUDIOS MÍOS sobre el palíndromo fuera de Occidente, específicamente sobre las tradiciones de China y de Japón,[1] y gracias a la generosa ayuda prestada por tres colegas de El Colegio de México,[2] quisiera añadir un ribete corto sobre otra tradición palindrómica no europea, la de la India. En términos generales, esta tradición ha recibido escasa atención fuera de las esferas especializadas, y ninguna en las obras de consulta de interés general.[3] El resumen más sucinto sobre tales "juegos de palabras" en la tradición india nos lo proporciona el destacado indólogo A.L. Basham:[4]

> Muchos otros poetas después de Kalidasa escribieron *mahakavyas*, o largas "épicas" cortesanas, pero ninguno tuvo su capacidad. El "Rapto de Sita" (*Janaki-harana*) de Kumaradasa continúa su tradición mientras que "Arjuna y el Kirata" (*Kiratarjuniya*) de Bharavi, en su descripción de un encuentro entre el héroe Arjuna y el dios Shiva —disfrazado de Kirata o el montañés salvaje— es en cierta forma más

[1] Véase R. Maeth Ch., "El palíndromo en la tradición china", *Ponencias* (ALADAA), México, 1987, pp. 442-462, y "El palíndromo fuera de Occidente", *Estudios de Asia y África* (núm. 76), pp. 329-334.

[2] El profesor T. Smith-Stark (especialmente por la referencia en Basham), el profesor D. Lorenzen y el profesor B. Preciado.

[3] Véase, por ejemplo, los artículos pertinentes en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, *Encyclopaedia Britannica*, etc.

[4] A.L. Basham, *The Wonder That Was India*, Grove Press, Nueva York, 1959, pp. 423-424.

florido. Bhatti, del siglo VII, escribió un poema notable sobre la historia de Rama conocido generalmente como el "Poema de Bhatti" (Bhattikavya), que contiene pasajes de real belleza, en forma de ejercicio para ilustrar las reglas de la gramática. Todavía mucho más ingenioso fue Magha, poeta del siglo VII, quien escribió un largo poema sobre un incidente de la vida de Krishna, "La matanza de Sisupala" (*Śiśupala-vadha*). Aunque la obra contenga algunas estrofas excelentes, la historia está tan mal contada que el poema como un todo carece de apariencia de unidad. En el canto diecinueve, que describe la batalla entre Krishna y su enemigo, Magha consideró apropiado desplegar su maestría en el lenguaje insertando muchas estrofas de un asombroso ingenio. Damos a continuación un ejemplo de una estrofa *ekaksara*, la cual emplea sólo una consonante

Dādado dudda-dud.dādī
dādado dudā-dī-da-doḥ
dud.dādam dadade dudde
dad'-ādada-dado'da-daḥ

Esta estrofa, que emplea palabras extrañas y oscuras y que es además excesivamente elíptica, podría traducirse como sigue:

El dador de presentes, el dador de penas a sus enemigos,
el concesor de pureza, cuyo brazo destruye a los dadores de pena,
el destructor de demonios, concesor de gratificaciones
a generosos y miserables por igual,
levanró su arma contra el enemigo.

La siguiente es una estrofa *dvyaksara*, que contiene sólo dos consonantes:

Krūrāri-kārî kor. eka-
kārakaḥ kārîkā-karaḥ
korakākāra-karakaḥ
karīraḥ karkaro'rka-ruk.

"El destructor de los crueles enemigos, el único creador del mundo, concesor de infortunios a los débiles, con manos como brotes de loto,
El derribador de elefantes, fiero en la batalla, brilla como el sol."

La próxima estrofa se llama *sarvatobhadra* ('válida de todas las maneras') y es una complicada mezcla de palíndromo silábico y acróstico. Cada cuarto de la estrofa es un palíndromo; las primeras cuatro sílabas del primer cuarto son iguales a las primeras sílabas de cada cuarto, y en el mismo orden; las primeras cuatro sílabas del segundo cuarto son iguales a las segundas sílabas de cada cuarto, y así sucesiva-

mente. Este verso es positivamente asombroso en cuanto a su ingenio, y cuando se lee en el original produce una impresión que se asemeja a la de una compleja polifonía.

Sakāra-nān'-āra-kāsa-
kāya-sāda-da-sāyakā
ras'-āhavā vāha-sāra-
nādavāda-da-vādanā.

"Su ejército estaba ávido de batalla,
sus flechas destruyeron los cuerpos de las variadas
huestes de valientes enemigos,
Sus trompetas competían con los alaridos
de los espléndidos caballos y elefantes."

Por último, tenemos la estrofa llamada *gatapratyagatam* ("ido y vuelto de nuevo"). Se trata de un palíndromo silábico perfecto.

Taṃ Śriyā ghanayā'nasta-
rucā sāratayā tayā
'yātayā tarasa cāru-
stanayā'naghay'āśritam.

"Él, ávido y estrechamente abrazado por Sri,
la de hermosos senos, la diosa sin mácula,
de una belleza sin tacha, y provista de toda excelencia."

Después de Magha, los poemas largos se transformaron en meros despliegues de ingenio verbal. La narrativa se fue volviendo cada vez menos importante, y el estilo progresivamente más ornamentado, aunque existen importantes excepciones. El clímax de la tendencia lo constituyó el *dvyaśraya-kavya*, que narraba dos historias simultáneamente utilizando en forma deliberada la ambigüedad de las palabras y las frases. Un ejemplo bien conocido de este género es el *Ramacarita* ('Las hazañas de Rama') del poeta del siglo XII Sandhyakara, que podría leerse aplicándolo al legendario Rama de Ayodhya o a Ramapala, rey histórico de Bengal, quien fue contemporáneo y patrón del poeta. Logros como éste no deben menospreciarse, pero ejercen poco atractivo sobre el lector europeo y son bastante intraducibies.

En comparación con este tipo de deslumbrante gimnástica lingüística, los esfuerzos europeos como el palíndromo de SATOR se revelan definitivamente como artículos de segunda categoría.[5] A semejanza del palíndromo en chino y en ja-

[5] Para el palíndromo de SATOR, véase Maeth (1987). Posiblemente, la única

ponés, en el palíndromo en sánscrito la unidad básica empleada es la sílaba, circunstancia que, no obstante, le añade otra forma a nuestra tipología palindrómica —la del palíndromo silábico escrito alfabéticamente [vs. las letras de los distintos alfabetos occidentales, los signos silábicos morfémicos (= los "caracteres") chinos, y los signos silábicos fonéticos (= los *kana*) japoneses]. Otro punto que merece nuestra atención es el hecho de que en cada una de las tradiciones que hemos examinado, el sentido de la palabra que se usa para "palíndromo" es casi igual: *palíndromo* ("correr hacia atrás otra vez") en Europa; *hui-wen* ("texto [*wen*] que vuelve a su punto de partida [*hui*]") en la esfera sinojaponesa, y *gata-pratyagatam* ("ido y vuelto de nuevo") en sánscrito. El palíndromo sánscrito también parece pertenecer a una fase "posclásica" de la literatura india al igual que las tradiciones palindrómicas europeas y sinojaponesas. ¿Existe, entonces, la posibilidad de una relación algo más que casual entre estas cuatro tradiciones? El palíndromo japonés, aunque estructuralmente diferente, deriva claramente del palíndromo chino e incluso lleva el mismo nombre sinojaponés (*kaimon* = *hui-wen*); además, el haiku básicamente es un fenómeno del siglo XVII en adelante. Los versos de Magha anteriormente mencionados por el profesor Basham datan del siglo VII, mientras que los *hui-wen* más antiguos que encontramos en China son del siglo V.[6] Aunque las fechas citadas nos muestran una brecha de dos siglos entre la aparición de la forma primero en China y luego en India, es un hecho que la lingüística china y la práctica literaria recibieron, durante todo el período del 200-600 d.C., un fuerte impulso proveniente de la lingüística india especialmente en el aspecto fonológico. Esto se debió principalmente a la necesidad de transcribir al chino con esmerada exactitud los nombres propios, los términos técnicos y sobre todo las *mantras* (los hechizos y las fórmulas devocionales o ritualistas) que se encontraban en los textos budistas sagrados y que de otra manera habrían perdido su

---

obra palindrómica que podría competir con la obra de Magha es el "Gran Palíndromo" chino llamado *Hsüan-chi-t'u* (véase Maeth, *ibid.*).

[6] *Ibid.*

validez.[7] Si descartamos por el momento la aparente discrepancia de fechas y tomamos en cuenta el hecho tan importante de la influencia masiva india sobre la cultura china medieval a través del budismo, no está fuera de los límites de lo posible vislumbrar, en el caso del *hui-wen*, otro ejemplo más de la influencia india, aportada directa o indirectamente desde el subcontinente.[8] En el caso de una posible relación entre el palíndromo indio y el griego quizá se pueda sustentar un argumento un poco más sólido. Según lo que se sabe, el palíndromo griego se originó con Sotades, "un poeta libertino" del siglo III a.C.[9] Así, todo un milenio separa al poeta griego de su contraparte indio, aunque desde el siglo IV a.C. el mundo helénico había estado en estrecho contacto con el mundo indio. Por lo tanto y por atrevido que sea, pienso que podemos bosquejar tentativamente la difusión del palíndromo de esta manera:

Grecia → *India* (?) → *China* → *Japón*

Por supuesto, también existen argumentos que favorecen la idea de un "invento independiente".[10] Sin embargo, si tal fuera la difusión del palíndromo, se trataría de un ejemplo más —entre los muchos que existen— de los lazos culturales que tendían a unir el mundo medieval eurásico.[11]

[7] Pata la influencia india sobre la lingüística china tradicional, véase Wang Li, *Chung-kuo yü-yen-hsüeh shih* (Historia de la lingüística china), Pekín, 1967.

[8] Ya en época tan temprana como el siglo II a.C., el diplomático y explorador chino Chang Ch'ien había notado la existencia de tipos no chinos de escritura utilizados en Asia Central (= *hsi-yü*, o sea, "las regiones occidentales") que él llamó *p'ang hsing shu*, o sea "escritura (*shu*) que anda (*hsing*) al través (*p'ang*)"; para Chang Ch'ien, véase B. Watson (tr.), *Records of the Grand Historian of China* (Nueva York, 1961), vol. I, p. 460; vol. II, pp. 147-148, 181, 201, 264-274, 276, 293-294.

[9] Véase Maeth (1987).

[10] Para una consideración de una obra reciente que trata en parte sobre los varios puntos de vista existentes en cuanto al difusionismo vs. el invento autócnico, véase R. Maeth Ch., "Para leet *Trans-Pacific Echoes and Resonances*", *Estudios de Asia y África* (núm. 74), pp. 629-636.

[11] La información sobte el mundo semita resulta poco accesible pata el lectot no especializado. El acróstico, o sea "la composición poética en que las lettas iniciales, medias o finales de los versos forman un vocablo o una frase", aparece en la Biblia: "En el Antiguo Testamento todos los acrósticos reconocidos pertenecen al tipo

Apéndice I: Otro verso palindrómico de Su Shi (1037-1101)

El siguiente octeto heptasilábico (= *qi lü*) del "genio alegre" celebra el ambiente del monasterio de Jinshan al noroeste de la ciudad de Zhenkiang, provincia actual de Jiangsu (texto en *Daikanwa jiten*, Tokio, 1960, vol. 4, p. 662):

El Monasterio de Jinshan

1a.	*cháo* marea	*suí* seguir	*àn* oscuro	*làng*/ ola	*xué* nieve	*shān* montaña	*qīng#* r. inclinarse (hacia un lado), derramar
2a.	*yuǎn* lejos	*pǔ* playa	*yú* pesca	*zhōu*/ lancha	*diào* pescar	*yuè* luna	*míng#* r. brillante
3a.	*qiáo* puente	*duì* encararse	*sì* monasterio	*mén*/ puerta	*song* pino	*jìng* senda	*xiǎo#* chico
4a.	*xiàng* carril	*dāng* enearse	*quán* manantial	*mài*/ vena	*shí* piedra	*bō* ola	*qīng#* r. pura
5a.	*tiáo* distante	*tiáo* distante	*yuán* lejos	*shù*/ árbol	*jiāng* río	*tiān* día, cielo	*xiǎo#* amanecer
6a.	*ǎi* calinosa	*ǎi* calinosa	*hóng* rojo	*xiá*/ nubes rosas	*yìng* reflejar	*rì* sol	*qíng#* r. claro
7a.	*yáo* lejano	*wàng* mirar	*sí* cuatro	*shān*/ montaña	*yún* nube	*jiē* conectar	*shuǐ#* agua
8a.	*bì* jaspe	*fēng* pico	*qiān* 1000	*diǎn*/ punto	*shú* algunos	*oū* gavilán	*qīng#* r. ligero

---

alfabético (abecedáricos). El Salmo 119 ofrece el ejemplo más elaborado. En él las 22 letras del alfabeto hebreo en el orden apropiado forman las letras iniciales de todas las demás líneas de las 22 estrofas del Salmo". —*Princeton Encyclopedia of Po-*

O sea,

1a. La marea sigue las ondas oscuras, mientras se inclinan (sobre ella) las montañas nevadas;
2a. Playas lejanas-lanchas de pescadores-resplandeciente, la luna de pescar.
3a. El puente está frente a la puerta del monasterio, pequeña es la senda de los pinos;
4a. El carril se enfrenta al manantial, puras sus olas sobre las rocas.
5a. Distantes, tan distantes, están los árboles lejanos, está amaneciendo el día;
6a. Espesas, tan espesas, están las nubes tosas, claras al reflejarse el sol.
7a. Miro a lo lejos hacia las montañas de alrededor, las nubes se reúnen con las aguas;
8a. Los picos de jaspe, mil puntos y algunas gaviotas ligeras.

Poniendo el poema al revés:

1b.	*qíng*	*oū*	*shù*	*diǎn/*	*qiān*	*fēng*	*bì#*
	ligero	gaviota	algunos	punto	1000	pico	jaspe
2b.	*shuǐ*	*jiē*	*yún*	*shān/*	*sì*	*wàng*	*yáo#*
	agua	conectar	nube	montaña	cuatro	mirar	lejano

---

etry and Poetics, p. 4. En cuanto al *anagrama*, nos informan: "Ciertos anagramas aparecen en la Biblia" —*Enciclopedia Judaica Castellana* (México, 1948), vol. 1, p. 296— pero no se proporcionan ni citas ni referencias. La palabra en hebreo para "palíndromo" es. . . *¡plyndrom!* —*cf.* A. Even-Shoshan, *Milon hadash* (Diccionario nuevo), Jerusalem, 1963, pp. 1294-1295, donde se cita un palíndromo del tabino Abtaham ibn-Ezra (1089-1164):

AVY 'L ḤY ŜMḴ LMH HMLḴ MŜYḤ L' YV'

que quiere decir algo así como: "Padre mío, tu nombre es Dios Vivo— ¿Por qué no viene el Mesías?"

El préstamo al hebreo de la palabra griega, la fecha bastante tardía del rabino y el probable origen griego de varios de los juegos de palabras empleados por los tabinos en sus intetptetaciones esotéricas de las esctitutas (véase *Encyclopedia Judaica*, vol. 4, p. 195) parecen sugerir un origen helenista en el caso del palíndromo hebreo. Parece también existir el palíndromo en el árabe, por lo menos en algunos dialectos modernos, pero sin llevar un nombre especial. (La localización, ttanscripción y traducción del palíndromo del rabino Abraham ibn Ezra se hizo gracias a la amable ayuda del señor Alan David Paris Shadur del CEAA, de El Colegio de México.)

3b.	*qíng* claro	*rì* sol	*yìng* reflejar	*xiá/* nube rosa	*hóng* rojo	*ǎi* calinosa	*ái#* calinosa
4b.	*xiǎo* ama necer	*tiān* día, cielo	*jiāng* río	*shù/* árbol	*yuǎn* lejos	*tiáo* distante	*tiáo#* distante
5b.	*qīng* pura	*bō* ola	*shí* piedra	*mài/* vena	*quán* manantial	*dāng* encatatse	*xiǎng#* carril
6b.	*xiǎo* chico	*jìng* senda	*sōng* pino	*mén/* puetta	*sì* monasterio	*duì* encararse	*qiáo#* puente
7b.	*míng* brillante	*yuè* luna	*diào* pescar	*zhōu* lancha	*yú* pesca	*pǔ* playa	*yuǎn#* lejos
8b.	*qīng* inclinarse, derramar	*shān* montaña	*xuě* nieve	*láng/* ola	*àn* oscuro	*suí* seguir	*cháo#* marea

O sea,

1b. Gaviotas ligeras, algunos puntos, y mil picos de jaspe;
2b. Las aguas se teúnen con las montañas nubosas, alrededor (todo es) una vastedad.
3b. El sol claro se refleja en las nubes tosas, rojo (está) calinoso, tan calinoso;
4b. Los átboles (al borde) del río en contraste con el cielo del amanecer, lejanos (están), distantes, tan distantes.
5b. Las olas puras y las venas de las rocas —el manantial se encara al carril;
6b. La senda pequeña y la puerta de los pinos —el monasterio está opuesto a la puerta.
7b. La lancha de los pescadores bajo la luna, está lejos la playa de pesca;
8b. Las montañas dertaman olas de nieves siguiendo en la oscuridad la marea.

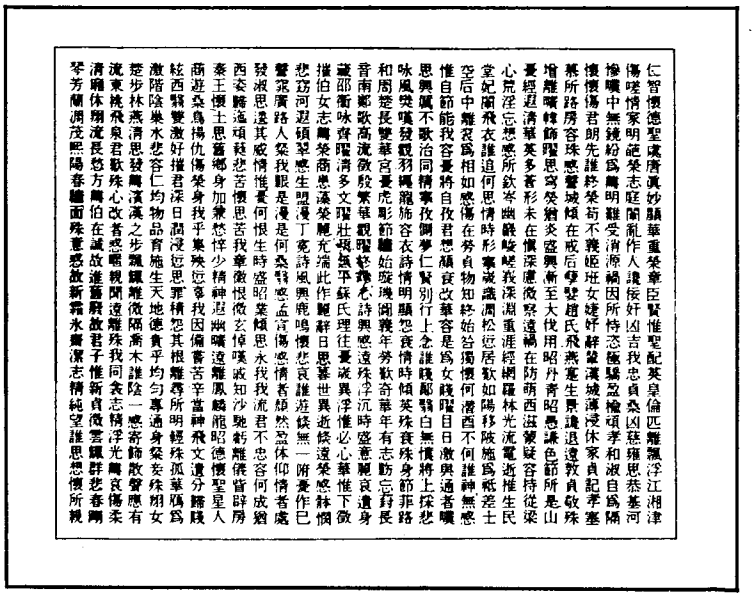
La marea (*cháo*) aquí es la ola que forma la subida de la marea por el cauce del río. William Yip (*Chinese Poetry*, University of California Press, 19, p. 3) traduce el primer dístico así:

a. *Tide/s pursue dark waves, now mountain/s fall.*
b. *Mountain-pouring snow-waves darkly follow tides.*

También es una posibilidad.

Apéndice II: Palíndromos multidimensionales

En un estudio anterior ("El palíndromo en la tradición china: un juego de palabras en serio", en G. Quartucci (comp.), *Segundo Congreso Nacional (ALADAA): Ponencias*, Colmex, 1985, 462 pp.), hablamos de obras palindrómicas chinas multidimensionales, especialmente del *Hsüan-chi-t'u*, o sea "La(s) tabla(s) de la inventiva de jade giratoria(s) para la determinación del polo celeste" que, según se dice, oculta(n), dentro un cuadro de 29 x 29 caracteres, no menos de 7 958 poemas distintos, que quedan en evidencia al leerse "horizontal o verticalmente, hacia atrás o hacia adelante". En la enciclopedia ilustrada *Sancái túhuì*, publicada en el año 1609 (Véase *Daikanwa jiten*, Tokio, 1960, vol. 7, p. 965), aparece una imagen de esta obra:

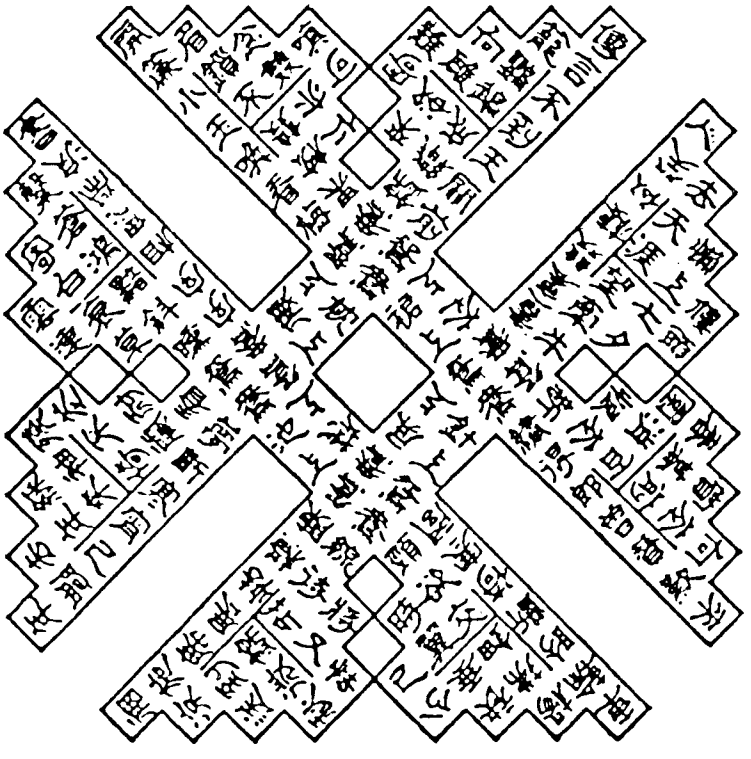


Recientemente, el sinólogo *cum* semioticólogo sinofrancés François Cheng, discípulo de Barthes y de Jakobson, también ha enfocado su atención hacia el palíndromo chino (*Chinese Poetic Writing*, Indiana University Press, 1982, pp. 41-42):

> Entrando en una celebración total, donde la danza y la música hacen que sus secretos inmemoriales vuelvan a vivir, los signos se liberan de sus relaciones codificadas para descubrir una comunicación libre entte ellos. Es un discurso desencadenado que permite la "circulación", y por todas paites aparecen nuevas perspectivas. Sin caet en un meto juego, los poetas componían poemas de gran belleza en una forma llamada *hui-wen-shih*, "poemas con lecturas que se regresan", palíndromos de los que eran posibles lecturas diversas a partir de puntos diferentes. El más simple de éstos es un tipo de poema que se puede leer de la manera normal y entonces exactamente a la inversa, como en el cuarteto siguiente construido con dos versos que van seguidos de sus propias imágenes especulares.
>
> Loto perfumado agua esmeralda móvil viento fresco
> Agua que se mueve viento fresco largo día de verano
> Largo día fresco verano viento que mueve el agua
> Fresco viento que mueve el agua loto esmeralda perfumado
>
> Este tipo de poema era posible precisamente pot la teducción de las reglas sintácticas y por la ausencia de palabras vacías. Las palabras revelan su verdadera naturaleza sólo por el lugar que ocupan en la oración, adquieren su función según su orden y cuando éste se invierte adquieren una función diferente. En el poema que citamos antes es posible realizar una lectura muy precisa a partir de las palabras dispuestas una después de otra, lectura que difiere marcadamente al pasar del orden normal al inverso.
>
> loto perfumado = loto aromático
> perfumado loto = los lotos son aromáticos
> viento fresco = viento fresco (frío)
> fresco viento = el viento es fresco (frío)
> agua moviéndose = el agua se está moviendo
> el viento moviendo el agua = el viento está moviendo el agua
>
> Y los versos se pueden traducir como sigue: "Sobre el agua esmeralda, entre los lotos aromáticos, se eleva una brisa fresca/El agua se agita, el viento ttae frescura, el día de verano es largo/Largo día, el verano es frío, el viento agita el agua/Una brisa fresca mueve el agua, los verdes lotos lanzan su perfume.

Otros poemas, más elabotados, constituyen un verdadero laberinto de signos dentro del cual —partiendo de cualquier punto— el lectot se embarca en un viaje diferente que probablemente proporciona descubrimientos sorprendentes.

Y a estas observaciones tan interesantes añade una lámina (p. 42) quizá aún más interesante:



En relación con lo anterior, nos limitaremos aquí a hacer comentarios sólo sobre tres puntos. Primero, el señor Cheng presenta en su texto un tipo de verso palindrómico —la imagen del espejo— que no habíamos examinado anteriormente; es una lástima que no cite ni el texto chino ni la fuente de la cual recopiló un espécimen tan impresionante. Segundo, varias de las glosas (p. 42) del señor Cheng parecen estar

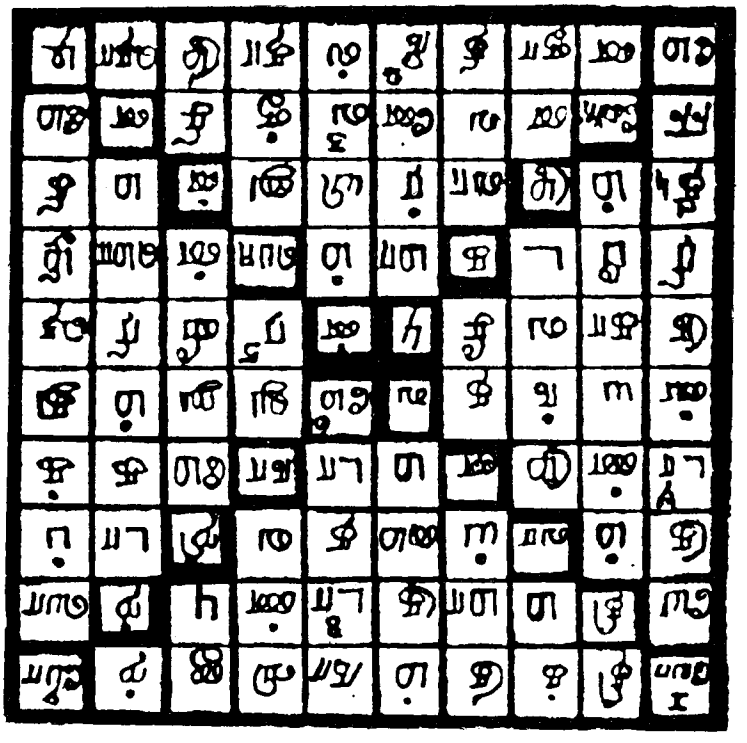
poco de acuerdo con la gramática del chino clásico (¿O es acaso la culpa de sus traductores?— la obra apareció en francés en 1977 bajo el título de *L'écriture poétique Chinoise*). "Loto perfumado", supuestamente algo así como *xiang he* o *xiang lián*, al ponerse al revés (*hé xiang* o *lián xiang*) no sería "loto aromático" (que es la misma cosa) sino "el loto (*hé/lián*) es fragante (*xiang*)", *xiang*, o su sinónimo, es en este caso una especie de verbo y como tal puede formar un predicado independiente. "Agua moviéndose", a su vez, no se presenta como una frase en el texto dado, puesto que la cesura caería después de "agua", un hecho que el señor Cheng reconoce tácitamente en su propia traducción: "Sobre el agua esmeralda, entre los lotos aromáticos, se eleva una brisa fresca", y así sucesivamente. El tercer punto se lo debo a la bondad de mi distinguido colega el profesor Benjamín Preciado, del Centro de Estudios de Asia y África (Colmex), quien llamó mi atención sobre la existencia del libro *Acrobatics of the Word*, de G. Aroul, cuyo tema es la poesía tamil multidimensional, especialmente la de Abdul Gafoor. Sobre este tipo de verso, observa el autor (pp. 20-21):

> La vida en el país tamil gira en torno al embellecimiento. Ya se trate de la joyería o la gastronomía, de adorar a los dioses en fiestas y festivales o en ceremonias sociales de cualquier tipo, el embellecimiento exterior es un elemento esencial de la vida cotidiana. Con el desarrollo de las artes decorativas y con el empleo intensivo de flores y ornamentos, se hizo común la extravagancia en el color y el brillo y ésta llegó a verse incluso como indispensable. Dentro de esta atmósfera de ornamentación en todas las artes visuales, en la escena e incluso en la música, la palabra en tamil se vio naturalmente embellecida mediante la retórica y las figuras del lenguaje, en forma tan elaborada como en el sánscrito. A partir del antiguo tratado de gramática, el *Tolkappiam*, se encuentra la tendencia a introducir una manera de hablar y de pensamiento mucho más colorida. Semejante ejercicio mental fue codificado más tarde y se esctibieron surtas a fin de memorizarlos y ponerlos en práctica en los escritos literarios. Los más populares entre esos textos son el *Dandiyalangaaram* (siglo x d.C.?) y el *Maaranalangaaram*. Se consideta que el primero es una adaptación de la obra sánscrita de Dandin, su *Kavyadarsha*, aunque tiene un sabot indígena y una presentación ingeniosa. Aquí sólo se mencionan 35 figutas de lenguaje, incluyendo las pictóricas.
>
> Cuando examinamos el *Maaranalgaaram* de Thirakurugai Perumaal Kaviraayar de Thirukurugoor, encontramos un sorprendente

arreglo de 64 figuras de lenguaje, fórmulas válidas que contribuyen a la elaboración de nuevos poemas-pinturas y al embellecimiento de la palabta en cuanto a su significado, su sonido y desde el ángulo gtáfico. Mienttas que Dandin se refiere a una docena de composiciones de 'palabra-pinturas', el autor del *Maaranalgaaram* enumera 35 de ellas, junto con sus cotrespondientes fórmulas gramaticales; además, éstas contienen algunos tributos al Señor Vishnu y varios ejemplos para ilustrar los sutras. Así, podemos observar que el *Maaranalangaaram*, la obra más elaborada en tamil sobre la retórica, es también la "ornamentación de la palabra".

En este proceso de ornamentación, la palabra se retuerce o se duplica, se elimina o se añade, está oculta o es evidente, se teordena a sí misma para formar un nuevo verso o se divide en muchos para dar significados más nuevos, queda desatada al azar, desafía al sonido, se pone en fila como en una procesión y elimina una sílaba para aparecer como otra, se disfraza con más sílabas, se rehace en otra forma clásica de verso o la atrapan por la cola y se lee de abajo hacia arriba con el mismo u otro significado; la palabra —leída en zigzag o en forma serpentina, la palabra entra en una casa con cuatro portales y sale a través de ellos, yace invisible en una forma más corta, como un dístico dentro de un cuarteto, la palabra invencible emerge como el victorioso y el conquistador—, la potente palabra se construye a través de cada sílaba y le plantea un desafío al versificador y al poeta. Tales son las dimensiones de la palabra: escrita/cantada/entonada o hablada, en formas académicas, clásicas o folklóricas.

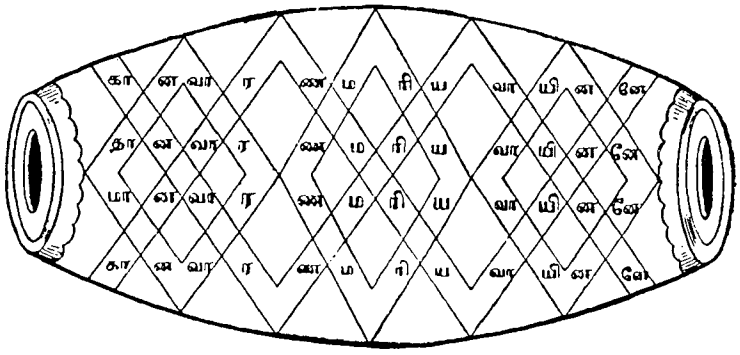
El "Dandin" que se menciona es evidentemente Dandin (*c.* 600 d.C., quizá más temprano), el renombrado autor del *Kavyadarsa* (*kavya-adarsa*, "poesía-espejo", *i.e.*, "el espejo de la poesía"), una de las más importantes contribuciones a la poética india (*cfr.* B. Walker, *Hindu World*, Londres, 1968, vol. 1, p. 268; R.N. Saletore, *Encyclopedia of Indian Culture*, Bangalore, 1981, vol. 1, pp. 344-345). En el tomo de Aroul se incluye gran variedad de poemas multidimensionales. El siguiente (p. 35), uno de los más sencillos estructuralmente, está dedicado al Buda y se asemeja bastante al *Hsüan-chi-t'u* anteriormente ilustrado:



O sea (*ibid.*):

Si adoramos los pies dorados
del Señor Buda, quien hizo penitencia
bajo el árbol Bodhi
y recibió la iluminación acerca del dolor,
sus causas y la liberación de éste,
él restaurará la sabiduría y la justicia para nosotros
de manera que no nos llegue la ira
y todos los seres puedan florecer.
Si leemos el "Triptika",
la compasión, el amor y el sacrificio se multiplicarán.
El dolor no nos abordará
y la verdad no se saldrá del camino.

La lámina que sigue es más parecida a la lámina de Cheng (p. 33):



Según Aroul (*ibid.*):

Las primeras dos líneas de este Verso del Tambor de Guerra se pueden leer en zigzag como en *Gomootri* (Verso de la caminata de la vaca). La tetcera y la cuarta líneas también se pueden leer de manera similar. A partir de la primera línea de arriba el verso se puede leer hacia arriba y hacia abajo, otra vez en zigzag. Estas líneas diagonales representan las titas de cuero del tambor de guerra.

La traducción del verso antetior es la siguiente:

Antes que un Rey Chola
de taza solat
hiciera la guerra a su enemigo
canciones de dioses se oían
junto con los gtitos de
manadas de elefantes.
Ahora
el campo de batalla
está satutado
De aves salvajes
y de leones feroces

En los cuatro casos ilustrados tenemos versos multidimensionales que se pueden leer "horizontal o verticalmente, hacia atrás o hacia adelante", versos que "constituyen un verdadero laberinto de signos dentro del cual —partiendo de cualquier punto— el lector se embarca en un viaje diferente, que probablemente proporciona soprendentes descubrimien-

tos''. En lo que respecta a una posible relación entre ambas tradiciones, la de China y la de India, no contamos realmente con suficientes datos como para siquiera adivinar algo. No obstante, dada la fecha bastante temprana de Dandin (ca. 600 d.C., o, según Saletore, vol. 1, p. 344, posiblemente aún más temprano) y de Magha (siglo VII) y la influencia masiva de India sobre China durante el periodo medieval (200-700 d.C.) en cuanto a la lingüística y a los estilos y las técnicas de la literatura, es por lo menos concebible que encontremos en el *Hsüan-chi-tú* los ecos de un prototipo sánscrito, lo que nos proporcionará un paralelo exacto de lo que intentamos demostrar, que posiblemente fue el caso del palíndromo. Algo por el estilo quizá se vislumbra en la llamada ''rueda de palabras (o letras)'': ''También existe el 轮, la rueda, la rotación o el intercambio de palabras con propósitos esotéricos, en espeeial de los cinco signos sánscritos adoptados para los cinco elementos, tierra, agua, fuego, aire y espacio'' (W.E. Soothill y L. Hodous, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, Taipeh, 1971, p. 211). Aparentemente la última parte de esta nota se refiere a una especie de meditación sobre las cinco letras *a*, *va*, *ra*, *ha*, *kha*, ''que componen el mundo''. (*Cfr.* Editorial Daito, *Japanese-English Buddhist Dictionary*, Tokio, 1965, pp. 138-139). ¿Se puede percibir acaso un eco de esto en los tratados titulados *Arbor sciential* y *Liber de ascensu et descensu intellectus* contenidos en el *Ars magna* de Ramón Llul (c. 1235-1316)?