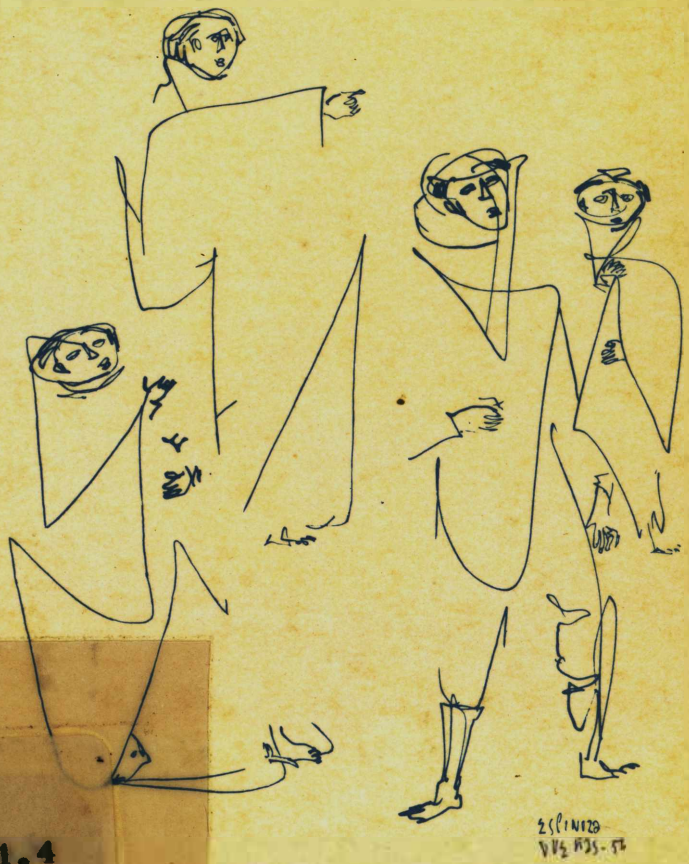
La poesía hermética de Octavio Paz

Carlos H. Magis



M861.4
P348m
ej.6

El Colegio de México

LA POESÍA HERMÉTICA DE OCTAVIO PAZ

SERIE

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

VII

CARLOS H.
MAGIS

LA POESÍA HERMÉTICA DE OCTAVIO PAZ

EL COLEGIO DE MÉXICO

Primera edición (2 000 ejemplares), 1978

Derechos reservados conforme a la ley
© 1978, El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRÓLOGO 1

PRIMERA PARTE

LA LIBERTAD BAJO PALABRA

PRIMER DÍA 9
El "alma romántica" 10
Entre el sueño y el testimonio 13
La raíz del hombre 23

EL SALTO MORTAL 26
En soledad pregunto 31
Allá, del otro lado 41

Entidad e identidad del "yo" 42
La realidad de la realidad 50
Naturaleza radical de la palabra 57
Los contrarios de que estamos hechos 68

El sueño: evasión y retorno (69). La experiencia amorosa (75). El sentido de la muerte (85). Las alternativas del tiempo (94).

Puerta condenada 103

INVENTO LA PALABRA 110
Poesía numerosa 111
Vertientes del comportamiento verbal 114
Lengua contenida (114). La expresión "disfórica" (118). Lengua generosa (121).
La "imagen" 123
La invención de la palabra 129
La palabra en libertad 134
Desautomatización de la lengua (135). Polisemia y "neologismo" (150).
Sentido del ritmo 173
Ritmo del verso 175
Ritmo del poema 181
De la "dispositio" (182). De las recurrencias fónico-semánticas (185). Ritmo flexible y ritmo estricto (190).

SEGUNDA PARTE

ESTACIÓN VIOLENTA

POESÍA E HISTORIA 199
"La estación violenta", ¿una nueva estación? 200
De lo nuevo y lo antiguo 203
Actitud creadora (203). Preocupaciones fundamentales (205).
EL HOMBRE DIVIDIDO 214
Las figuras del insomnio 214
La unidad perdida 218
Del "yo" y de "la otredad" 218
Entre el "yo" y "lo otro" (218). La otredad (229).
Otra vez el sueño 240

El poder del signo 246
Hay que soñar con las manos 250
Desenterrar la palabra perdida 250
Valores de reiteración (215). La desautomatización del lenguaje (255). Imagen, metáfora y símbolo (266).
Lo que dicen la sangre y la marea 273
Versificación y ritmo (274). El ritmo del poema (278).
Volver al punto de partida 292
Hermetismo y lucidez 292
Estructura y significación 293
Tipos de estructura (293). Sobre la función y sentido de las estructuras (305).
Sistema simbólico y significación 307
Palabras-tópico, palabras-indicio (307). Las formas simbólicas (309). Trama de los elementos simbólicos (333).
Posdata 339
La nueva estación 339
Entre "La estación violenta" y "Semillas para un himno" 339
Bibliografía citada y siglas 343

A

Gloria Bravo Ahuja
Margit Frenk
Beatriz Garza Cuarón
Ramón Xirau

PRÓLOGO

Con los poemas de *La estación violenta* nos ha sido dada una de las expresiones más notables de la lírica contemporánea. Alta poesía en lengua a menudo vertiginosa y casi siempre desafiante, cuyo hermetismo más parece acelerar que entorpecer la identificación del lector con la instalación en el mundo del poeta y con su mensaje lírico. Alta poesía que nos hace vivir la sorprendente aventura de ir atravesando, por caminos secretos para nosotros mismos, la densidad numerosa de una voz poco menos que enigmática para dar con la lucidez inclemente de sus significaciones. En otras palabras, con esta poesía nos es dado "conocer" y sentir la proximidad del misterio al experimentar que los versos revelan y dan sentido a las más delgadas y filosas intuiciones con una lengua tenazmente críptica.

Sabemos que la obra de Octavio Paz es una constante iluminación mutua entre poesía y ensayo, y justamente en uno de sus comentarios críticos, publicado apenas un año después de la aparición de *La estación violenta,* aparece esta sugestiva observación:

> Con frecuencia se repite que el poeta debe esforzarse por ser lúcido. Yo agregaría: a condición de que esa lucidez no signifique ahogar sus dones o domarlos (lo que llama maestría es la muerte del poeta y su aventura) sino penetrar más profundamente en sí mismo y escuchar con mayor fidelidad su voz oculta. Afilar las uñas, no limarlas.

Esta advertencia, expuesta al comentar *Hospitales de ultramar*, de Álvaro Mutis, define en última instancia buena parte de la poesía del propio Paz, en especial los poemas de su estación violenta. Así y todo, este indicio no es suficiente: es preciso experimentar en nosotros mismos cómo se ensancha el imponderable placer estético que provoca el mensaje lírico del poeta al percibir que vamos penetrando *naturalmente* en los niveles más profundos de sus incitantes revelaciones gracias a un lenguaje eufórico, secreto y violento, gracias al "balbuceo", como ha llamado con acierto al lenguaje de la poesía Paz mismo.

En mi caso, confieso que junto con el estremecimiento provocado por las incisivas intuiciones y el lenguaje con que éstas cristalizan en los poemas de *Estación violenta*, surgió también la tentación de conocer cómo pudo el poeta conjugar lucidez y hermetismo. Descubrir, en otras palabras, por qué vías el poeta logró la transparencia de visiones emboscada en una lengua espléndida y a la vez de difícil acceso. Así pues, gran parte de lo que sigue no es más que el intento de exponer los resultados de un largo, repetido y siempre lleno de sorpresas ir y venir por una poesía que es "revelación" de lo inefable. Ir y venir, deteniéndome especialmente en lo que entendí que podían ser los factores y las vías primordiales de la especialísima conciliación de hermetismo y transparencia: preocupaciones que conmueven al poeta y mecanismos singulares del lenguaje que las revelan, codificación de elementos simbólicos y valor de su sistema como clave de significaciones esquivas en principio, relación entre el enfoque personal de aspectos temáticos y la estructura de los poemas.

También he creído oportuno detenerme ocasionalmente en las relaciones entre historia y poesía. Entiendo que las circunstancias históricas (estructura sociocultural, "ideología" y hechos que las explican o ponen en crisis) no son "determinantes" de la creación literaria, pero creo que todo este contexto ayuda a entender obras literarias concretas y las posibles orientaciones o reorientaciones de la "intencionalidad" de un autor, es decir la elección, relativamente consciente, de los "temas" y los recursos artísticos.

A su vez, en lo que toca a singulares aspectos de la poesía de Paz, los he relacionado en más de una ocasión con la "poé-

tica" del propio poeta; sólo que en lugar de tomar como fuente sus conocidas elaboraciones sistemáticas, he preferido en cada caso abstraer las ideas pertinentes de sus artículos de crítica e historia literarias, en su mayoría páginas de lo que Paz mismo ha llamado "periodismo literario". Considero que las notas y observaciones de estos comentarios enfocan problemas muy concretos y que, de paso, resultan más libres y espontáneas, más representativas de sintomáticas "proyecciones" de lo más profundo del ánimo, que las meditaciones sistemáticas sobre la naturaleza de la poesía y las condiciones del poeta.

Ahora bien, el objetivo inicial de este ensayo fue solamente estudiar *La estación violenta;* pero a poco de andar sentí que no podía analizar este libro "ex nihilo": me resultaba necesario —creo que sobre todo tentador— revisar también la obra poética anterior a él y tener en cuenta (aunque fuera superficialmente), la poesía escrita o publicada al mismo tiempo.

Cubrir la primera fase resultó más complicado de lo que pensé al principio por la carencia de las primeras ediciones y por el laberinto bibliográfico que han venido creando las publicaciones del poeta. *Luna silvestre* (1933), *No pasarán* (1937) junto con *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937) son hoy rarezas bibliográficas, y aun cuando sean frutos primerizos —que en su mayor parte el poeta ya no considera suyos— contienen interesantes antecedentes de su poesía adulta. A su vez, *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra* (primera edición) resultan ser "muestras retrospectivas", puesto que en ellos aparecen poemas ya publicados junto a las composiciones nuevas. Y en el caso de las reediciones, Octavio Paz se ha dejado ganar por la misma inquietud que muestran varios poetas modernos, entre ellos, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén o Jorge Luis Borges. Me refiero a la preocupación constante por revisar toda la obra poética, afinarla y hasta recrearla nuevamente. Por esto, lo más común es que en cada una de estas "muestras retrospectivas" poemas ya conocidos aparezcan con variantes, a veces bastante profundas, e inclusive totalmente recreados (¿creados de nuevo?). Fuera de la posible confusión, momentánea y fácilmente superable, al interesado en una lectura crítica se le plantea un caso de con-

ciencia: ¿qué versiones debe tener en cuenta para un análisis que en algún momento pide detenerse en el proceso creador?

Considero totalmente legítimo el cuidado que ponen los poetas en afinar constantemente su obra, pensando con Borges que "el concepto del texto definitivo sólo corresponde a la religión o el cansancio", o cuando sienten, con el propio Paz, que la poesía, *el poema* no es una producción separada y separable del autor, sino "una aventura espiritual" cuyo tiempo de motivación profunda y activa no puede predecirse. Y considero, por lo mismo, que los interesados en una lectura crítica deben respetar, en principio, la preocupación de los creadores por buscar repetidas veces la mayor coherencia posible entre una visión poética y su cristalización en palabras. Ahora bien, las diferencias de opinión sobre el carácter del libro ("modo de experiencia" y modo de expresión) según la etapa de la creación de Octavio Paz en que se lo inscriba —algo que veremos oportunamente— me induce a revisar las relaciones de *La estación violenta* con la poesía anterior, por lo menos. Y entonces, ¿qué "versiones", en sentido amplio de la poesía anterior —poesía que puede encarnar una etapa francamente distinta de la que representan los poemas de la estación violenta de Paz—, para que los textos analizados nos den seguros elementos de juicio sin traicionar todos los momentos e inflexiones de una misma "experiencia espiritual"?

Ante esta disyuntiva, difícil de solucionar a entera satisfacción he optado por adoptar *texto,* salvo pocas excepciones —algunos poemas sueltos y *Raíz del hombre*—, las versiones que parecen ser inmediatamente anteriores a *La estación violenta,* esto es las que aparecen en los libros publicados en México entre 1941 y 1949: *Entre la piedra y la flor* (1941), *A la orilla del mundo* (1942), *Libertad bajo palabra* (1949). Esto a sabiendas de que en las dos publicaciones inmediatamente posteriores (1ª y 2ª edición de *Libertad bajo palabra. Obra poética* [1960 y 1968]) Octavio Paz ha seguido afinando su obra con gran sentido de lo que es la expresión poética y con certera visión, además, de su propia poesía.

Por último, en lo que hace al modo de aproximación a los poemas, reconozco que mi examen ha quedado más cerca del comentario de textos que de los cánones de la "nueva crítica",

aun cuando sus principios fertilizan a menudo mi lectura. No sé si el camino ha sido acertado, sólo sé que la pretensión inicial de explicarme uno de los aspectos más incitantes de *La estación violenta* fue muy pronto rebasada por un fuerte impulso de identificación profunda con el mensaje lírico de Octavio Paz (desde sus primeros poemas hasta "Piedra de sol") y rebasado también por la necesidad de compartir con alguien el placer de descubrir un mundo nuevo en cada poema y la experiencia, a veces amarga, de habitar esos mundos.

C. H. M.

El Colegio de México.

PRIMERA PARTE

LA LIBERTAD BAJO PALABRA

PRIMER DÍA

Hacia 1930 el cuadro de la poesía hispanoamericana era confuso y su destino incierto. De un lado, la mayoría de los poetas formados en el Modernismo seguía prolongando el mapa de senderos cruzados (revaloración de las formas y los motivos anteriores al movimiento modernista, "neorromanticismo", "sencillismo" —emotivo o burlón—, imaginismo, asentimentalismo consciente), que habían trazado casi a principios de siglo *Cantos de vida y esperanza* o *Lunario sentimental*. En la vereda de enfrente, los "ultra" parecían haber gastado lo mejor de su ímpetu revolucionario y de su ingenio en una provocativa y radical heterodoxia. Entre unos y otros, poetas que no querían envejecer en ninguno de los dos extremos (Tablada, Mariano Brull, Vallejo, Huidobro) y poetas recientemente iniciados pero ya insatisfechos con el mero escándalo o la simple iconoclasia (León de Greiff, Borges, Neruda, los "Contemporáneos") empezaban a abrirle paso a una nueva poesía, sólo que sus voces no eran todavía suficientemente conocidas o no eran bien escuchadas.

En estas circunstancias —difíciles por la falta de horizontes claros— Octavio Paz comenzó, muy joven, a componer sus primeros versos. Algunas poesías sueltas fueron apareciendo en *Barandal, Alcancía* y *Cuadernos del Valle de México;*[1] siete

[1] *Barandal.* Revista mensual; editores: Rafael López M., Salvador Toscano, Octavio Paz L. y Arnulfo Martínez Lavalle. México, D. F. (nú-

composiciones con relativa unidad de tema [2] y de entonación se publicaron en conjunto bajo el título *Luna silvestre*.[3] De toda esta labor juvenil su autor sólo ha reconocido como suyos los apuntes poéticos que fue dando a conocer en revistas,[4] mientras que los de su primer libro han quedado totalmente olvidados.

El "alma romántica"

Si se comparan las composiciones de *Luna silvestre* con la poesía inmediatamente posterior, es comprensible que Paz haya renunciado a unos apuntes poéticos "adolescentes" y que, por añadidura, parecen haber recogido muchos ecos de voces conocidas, según el estudio de Klaus Müller-Bergh.[5] Así y todo, creo

mero 1, agosto de 1931/número 7, marzo de 1932). *Alcancía*. Editores: Edmundo O'Gorman y Justino Fernández. México, D. F. (1933?). *Cuadernos del Valle de México*. Publicación irregular; editores: Rafael López Malo, Octavio Paz Lozano, Salvador Toscano y José Alvarado. México, D. F. (número 1, septiembre de 1933/número 2, enero de 1934). Véase J. L. Martínez 65, pp. 153, 156 y 158. De aquí en adelante, en las notas con referencias bibliográficas el número en cursiva que aparece junto al nombre o sigla remite a la obra que aparece en la *Bibliografía citada y siglas* con la misma cifra como número de orden.

[2] En este ensayo, uso *tema* para designar el material poético que comprende tanto la realidad (exterior o interior) que atrae la atención del poeta como el impacto de esta realidad en su conciencia; *entonación* o *atmósfera* designan a su vez la textura del modo de expresión; con *enfoque* o *desarrollo* del "tema" me refiero al modo de desenvolver los posibles aspectos (facetas o alternativas del "tema").

[3] *Fábula*, México, 1933. (Edición que no he logrado encontrar; por lo que he tenido que atenerme a la versión que ofrece J. Caillet-Bois [24, pp. 1908-1910]). Contiene siete poemas breves: "Cómo te encontré, Poesía", "En los azules ámbitos tu azul", "Con qué nombre llamarte", "Amor, jamás mi boca había tu nombre usado", "Desde entre el silencio, tus palabras", "Qué móvil y qué inmóvil, amada" y "Amor en soledad de estrellas".

[4] Si comparamos la primera versión de "Nocturno", publicada en *Alcancía* (Cf. L. M. Schneider *102*, p. 113-117) con la versión publicada en *Libertad bajo palabra (Vigilias)*, es factible suponer que la mayoría de los poemas juveniles, que recoge este libro, son recreaciones (quizás sea preferible hablar de "creaciones") posteriores.

[5] Cf. K. Müller-Bergh, *69*, pp. 120-122. El crítico que ha estudiado

que el olvido total de *Luna silvestre* resulta demasiado severo porque en las breves composiciones se dan ya una intencionalidad creadora y ciertos rasgos de estilo que denuncian la aparición de un buen poeta.

En lo que hace al plano del contenido, un notorio solipsismo [6] hace que el "eje temático" (la luna) y su secuela tradicional de motivos y tópicos (el "nocturno", la soledad, la "nostalgia de amor" o el "el eterno femenino") toquen raíces profundas del "alma romántica" [7] en lugar de quedarse en el plano de meras convenciones literarias. Es decir, que los poemas de *Luna silvestre* tocan aspectos del espíritu romántico vigentes aún en la poesía moderna: el desprendimiento de la realidad puramente sensible, el misterio de la poesía, la verdad del sueño.

Así pues, *la luna* no es tanto un motivo de evocaciones sentimentales como cifra de una realidad misteriosa y casi inefable:

> ¿Con qué nombre llamarte,
> puesto que creces, silvestre luna,
> de las estrellas, y sólo tu memoria
> vibra en la música?
> ¿Con qué nombre llamarte,
> si estás fuera del mundo,
> libre y sin destino, en donde se detiene,
> amarga, la tormenta?

la poesía inicial de Paz (*Luna silvestre*, los "poemas de España"); ha visto con acierto la originalidad de esta poesía y algunas coincidencias con autores ya consagrados en la década de 1930; en este último aspecto, creo que exagera el cuadro de las posibles "coincidencias"; por ejemplo, en el caso de lo que Müller-Bergh llama "estilo interrogativo" y que muestra como una sugestiva coincidencia con la poesía de Fray Luis. Sobre mi interpretación de la interrogación en la poesía de Paz véase I, *El salto mortal:* "En soledad pregunto".

[6] No pretendo decir que Octavio Paz responde al *idealismo solipsista* en cuanto escuela (el universo se reduce únicamente al individuo en cuestión y a sus propias experiencias) sino a lo que han destacado, entre otros, J. M. Cohen, *26*, p. 327-334, J. Cortázar, *27* y J. García Ponce, *47*, esto es la interpretación personal de la realidad con sugestiones del pensamiento contemporáneo, desde las primeras reacciones contra el positivismo.

[7] Véase A. Beguin, *20*, especialmente pp. 403-477, 482 y 488.

A partir de iluminaciones como ésta, la luna alumbra "nocturnos" en los que se confunden el amor y los sueños:

> Inventa Amor la nueva estrella
> y decora de nieve mis nocturnos.
> Por el aire de ausencia de mis noches
> conduces a mis sueños, luna grácil.

y fecunda, además, visiones en las que se insinúa ya la inquietante ambigüedad (¿radical?) de la mujer:

> ¡Qué móvil y qué inmóvil
> tu inventado rostro;
> qué desolada luna noches apresura
> para hacerme, iluminado,
> tan tangible tu intangible rostro!

Y en esta atmósfera la unidad en el amor puede cobrar un sentido tan incitante como la imagen que lo revela:

> Cerca de mí, tan cerca
> que ya no existes,
> que al acariciarte me acaricio,
> desdoblado Narciso.

De este modo, en el plano de la expresión asoman frecuentes indicios de lo que muy pronto ha de ser el lenguaje que ilumina y encarna las preocupaciones primordiales del poeta. Es el caso, por ejemplo, de versos que al subrayar lo inefable de la experiencia amorosa terminan por reflejar el afán incipiente de descubrir la única palabra capaz de decir el sentido último de cada cosa:

> ¿Y qué lágrima, qué sangre o gesto,
> dirán de nuestro oscuro goce?
> Recorren las palabras
> su antiguo camino de estrellas,
> pero sin encontrar esa,
> en invisible libertad,
> que aún no tiene nombre.

Afán que parece lindar, en más de un poema, con la preocupación por conocer las secretas relaciones entre la palabra y el silencio, preocupación constante en la obra posterior: [8]

> Soplando Amor los dulces vientos
> desaloja a las voces, no al silencio.
>
> De entre el silencio, tus palabras
> soñando todavía;
> bajo las ramas, cayendo tus palabras
> como una lenta luz madura.

En lo que hace a las líneas generales del manejo de la lengua, los últimos cuatro versos muestran algunos aspectos inaugurales de un peculiar sistema de recursos expresivos: [9] a) marcada amplitud (diferencia métrica) sobre todo entre versos inmediatos con importante incidencia en el ritmo acústico tanto como en el ritmo interior; b) incurrencia en discretas anomalías sintácticas (el uso de los gerundios "soñando" y "cayendo", en este caso) que aceleran notablemente el movimiento de todo el sintagma y fertilizan la significación de los versos; c) hábil manejo de la adjetivación múltiple, que potencia extraordinariamente el valor del sustantivo modificado.

Para terminar, lo que importa de estas notas rápidas es que nos permiten reconocer la raíz primera de la poesía de Octavio Paz: el "alma romántica" en cuanto herencia dinámica, actualizada y enriquecida constantemente.[10]

Entre el sueño y el testimonio

Como es sabido, la fundación de *Taller poético* a fines de 1936 marca un cambio profundo en el ambiente cultural de México.

[8] Cf. *infra*, I, Invento la palabra: "Lengua e imagen".

[9] Cf. *infra*, I, Invento la palabra: "La invención de la palabra" y "Sentido del ritmo".

[10] Cf. especialmente E. González Lanuza, *49*, *passim*, S. Yurkievich, *131*, p. 230 y Raimundo Lazo, *El romanticismo: fijación sicologico-social de su concepto. Lo romántico en la lírica hispano-americana (del siglo XVI a 1970)*. Ed. Porrúa, México, 1971, pp. 146-148 y 207-208 (*Sepan cuantos...*, 184).

En principio, la redacción de la revista resultó ser actividad propicia para que cuajara la llamada "generación de Taller", o sea que hizo patentes, fortaleciéndolas a la vez, las afinidades entre poetas de una nueva camada, afinidades vertebradas por la idea de crear una poesía que fuera juntamente factor de cambio social y de renovación estética en vez de un mero quehacer literario.[11] Además, si bien la preocupación por los movimientos sociales y la simpatía por las soluciones de izquierda eran, obviamente, la motivación fundamental del nuevo programa, no fue totalmente ajeno a éste la corriente de pensamiento del "nacionalismo cultural", que iba tomando cuerpo en el ambiente intelectual de México, en cuanto actitud crítica ante el divorcio entre la cultura y la vida nacional.[12]

El grupo inicial de colaboradores de *Taller poético* procuró bien pronto (con espíritu poco común entonces) ampliar su círculo. Octavio Paz fue de los primeros convidados. Nuestro poeta —adherido por ese tiempo al activismo izquierdista—[13] aceptó la invitación de muy buena gana porque también él aspiraba entonces a crear una poesía doblemente revolucionaria.[14] Poco más tarde, incorporado ya de lleno a la redacción de la revista, el estallido de la Guerra Civil española pareció acelerar su entusiasmo por la poesía militante: en los primeros meses de 1937, cuando los militares sublevados cercaron Madrid, Paz escribió "¡No pasarán!", poema que impresionó seriamente a sus compañeros de *Taller poético*.[15]

[11] *Taller poético*. Lo dirige Rafael Solana y lo imprime Miguel N. Lira. México, D. F. (Primero: mayo de 1936— Cuarto: junio de 1938), Publicación irregular. *Taller*. Poesía y crítica. Revista mensual. Responsables: Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y Alberto Quintero Alvarez (hasta el número 4). Director: Octavio Paz, Secretario: Juan Gil Albert (del número 5 al 12). México, D. F. (1: diciembre de 1938-12: enero-febrero de 1941. Véase J. L. Martínez *65*, pp. 171-172).

[12] Véase la historia del pensamiento mexicano de estos años en José Gaos, *46*, Leopoldo Zea, *132* (panoramas generales). Para ver en detalle las diversas etapas del "nacionalismo cultural" consúltese A. Villegas, *117*, pp. 9-23, 89-97 y 114-130. L. Villoro, *97*, pp. 207-214.

[13] Con bastante independencia como el propio Paz lo recuerda en *Solo a dos voces*, *91*.

[14] Cf. nota 17.

[15] Cf. E. Huerta, *55*, p. 45.

Meses después, el *Segundo congreso de escritores antifascistas* le dio a Octavio Paz la oportunidad de convivir con hombres y mujeres que luchaban y morían por cambiar su mundo; con ellos compartió la inminencia cotidiana de la muerte, el estremecimiento de la cólera o el miedo y el abrazo amigo. A su paso por París, lo mismo que en tierra española, la asistencia al Congreso le permitió también encontrarse con escritores —algunos bastante conocidos, otros recién iniciados— y compartir con ellos el hervor de ideas y de realizaciones que daban nuevos rumbos a la poesía en lengua española. De este modo, el tiempo vivido en España fue ocasión de generosas experiencias (vitales y estéticas) que definieron su instalación en el mundo y enriquecieron su concepción de la poesía.[16] Crecimiento interior, en suma, que orientó definitivamente la tensión poética inicial:[17] la poesía social ("revolucionaria", si se prefiere) de Octavio Paz se hizo expresión de un compromiso con la realidad total del hombre antes que una mera forma de militancia política. Fruto de esta nueva intencionalidad son justamente algunos de los *poemas sobre España*[18] y las cinco composiciones que recoge *Entre la piedra y la flor*, escritas a poco de regresar a México.[19]

De los "poemas españoles" sólo han resistido la constante revisión crítica del autor (y no totalmente) dos composiciones:

[16] Al recordar su "experiencia española", Octavio Paz nos habla de la "revelación de «otro hombre» y de otra clase de soledad: ni cerrada ni marginal, sino abierta a la trascendencia" (Cf. 77, p. 25), revelación que tendrá de inmediato gran inportancia en su poesía. Recientemente ha recordado también la confraternidad con poetas de lengua española ya conocidos y hasta consagrados en 1936, y ha señalado, además, la posible influencia del activo intercambio de textos inéditos y de opiniones sobre el ideal de poesía, en su obra posterior a la primera estadía en Europa.

[17] Las primeras muestras de esta poesía no convencieron a Rafael Alberti —quien las conoció a su paso por México en 1934— porque en su opinión lo revolucionario se reducía al lenguaje poético, ya que la tesitura intimista de los poemas no respondía a los objetivos de la poesía militante. La anécdota, recordada en *Solo a dos voces*, revela la intencionalidad profunda de la búsqueda de Paz: una poesía que fuera juntamente insurrección del hombre y de la palabra, poesía que anunciara al mismo tiempo un "nuevo" orden estético y social.

[18] Publicados en *Bajo tu clara sombra...*, 8.

[19] *Entre la piedra y la flor*, 2.

"Los viejos" y "Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón". "Los viejos" comienza haciéndonos sentir la amargura y la desesperanza de los españoles que se vieron obligados a desterrarse viajando en viejos "maderos tristes". Vigorosas imágenes prolongan esta visión, pero el poema no se agota en ella: al final de la composición, el drama de unos pocos resulta ser figura del angustioso vivir del hombre:

Los hombres son la espuma de la tierra,
la flor del llanto, el fruto de la sangre;
hijos de la ternura son de llanto
son de piedra y de estrella, son de sol,
son planetas que cantan mientras viven.
¿No hay agua, llanto, oh ramo
de soles apagados?
Los hombres son la espuma de la tierra.
Hijos de la ternura son de llanto
y renacen con el llanto, diluviales,
y se esparcen por siglos como campos.

Para terminar, las imágenes que ha ido convocando el viraje de la visión poética se enlazan en una metáfora trascendente que encarna y da sentido a oscuras intuiciones de la realidad profunda del ser, y del llegar a ser, del hombre:

Bebe del agua de la muerte,
Bebe del agua sin memoria, deja tu nombre,
olvídate de ti, bebe del agua,
del agua de los muertos ya sin nombre,
el agua de los pobres.
En estas aguas sin facciones
también está tu rostro.
Allí te reconoces y recobras,
allí pierdes tu nombre,
allí ganas tu nombre
y el poder de nombrarlos con su nombre más cierto.[20]

En cuanto a la "Elegía", ésta es otra de las composiciones castigadas por su autor. Es probable que el hecho de haberla

[20] La cursiva es de Octavio Paz. De aquí en adelante, salvo aclaración expresa, soy yo el responsable de la cursiva que aparezca en los textos poéticos.

omitido en la segunda edición de *Libertad bajo palabra. Obra poética* [21] responda a la fuerte tensión emotiva, particularmente dramática al final del poema, entonación que Paz ha evitado sistemáticamente en toda su poesía posterior. Sea por lo que sea, considero que tenemos aquí otro exceso de autocrítica: a mi entender, la "Elegía" es uno de los poemas más representativos de la poesía de testimonio, por el sentido último de la evocación, y una de las mejores composiciones de la primera época por la estrecha coherencia entre los medios expresivos y la visión poética.

De los tres momentos del poema, el primero es prácticamente un "planto", en el que abundan las notas circunstanciales y un lenguaje bastante directo, en los cuales apunta una especie de "cosismo" que anticipa soluciones expresivas de la poesía posterior: [22]

> Has muerto, camarada
> en el ardiente amanecer del mundo.
> Y brotan de tu muerte,
> tu mirada, tu traje azul,
> tu rostro sorprendido entre la pólvora,
> tus manos, sin violines ni fusiles,
> desnudamente quietas.

Con todo, la visión poética supera muy pronto lo puramente anecdótico, y ya al final del "planto" empiezan a alzarse (mucho más pronto que en "Los viejos") los varios aspectos temáticos que la anécdota fecunda. Para empezar, la comunión con el otro por la poesía:

> Y alzándote,
> llorándote,
> nombrándote,
> dando voz a tu cuerpo desgarrado,
> sangre a tus venas rotas,

[21] *Libertad bajo palabra. Obra poética*, Segunda edición, FCE. México, 1968. Edición con exclusión de cuarenta poemas y otras variantes; véase "Advertencia a la segunda edición", p. 8.

[22] Cf. *infra*, I, ALLÍ, DEL OTRO LADO, "La realidad de la realidad" y II, EL HOMBRE DIVIDIDO, "La unidad perdida".

labios y libertad a tu silencio,
crecen dentro de mí,
me lloran y me nombran,
furiosamente me alzan,
otros cuerpos y venas,
otros ojos de tierra sorprendida,
otros ojos de árbol que pregunta,
otros negros anónimos silencios.

En la segunda parte Paz ya no llora: prefiere recordar al camarada en vida y erguido por esa voluntad de mudar al mundo que lo transfigura. Con el cambio de entonación el discurso se hace más dinámico debido a la rápida sucesión de frases sintéticas de notable riqueza semántica y por momentos bastante atrevidas ("espadas resplandores"). Dinamismo mental al que se suma la rapidez del ritmo acústico con la progresión asindética de las frases condensadas, muchas de las cuales componen un solo verso. Además, la reiteración con sus diversas maneras (anáfora, aliteración, repetición) ayudan a crear el discurso vertiginoso que dicta la creciente agitación emocional:

Yo recuerdo tu voz, tu duro gesto,
el ademán severo de tus manos;
yo recuerdo tu voz, voz adversaria,
tu palabra enemiga,
tu pura voz de odio,
tu tierno, fértil odio,
tu frente generosa como un sol
y tu amistad abierta como plaza
de cipreses severos y agua joven.
Tu corazón, tu voz, tu puño vivo,
detenidos y rotos por la muerte.

En la tercera y última parte la visión poética retoma y hace más decisiva la comunión del poeta con el destino del joven miliciano:

Has muerto, camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.
Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo amanecía.

Vuelve a dominar también la atmósfera elegíaca, que atempera el furor poético sin ablandar el poema: la evocación recurre ahora a imágenes casi surrealistas que al condensarse y saturarse entre sí exaltan la significación profunda de una muerte en el frente de Aragón:

Te imagino cercado por las balas,
por la rabia y el odio pantanoso,
como tenso relámpago caído,
como la blanda presunción del agua
prisionera de rocas y negruras.

Te imagino tirado en lodazales,
caído para siempre,
sin máscara, sonriente,
tocando, ya sin tacto,
las manos de otros muertos,
las manos camaradas que soñabas.

Las composiciones de *Entre la piedra y la flor*, que cierran el ciclo de la poesía social en sentido estricto, tienen por "leitmotiv" el paisaje calcinado de Yucatán y el henequén, su única manifestación de vida.

La tierra, rocosa soledad impía y el henequén con su perezosa floración, altiva vara roja nacida sólo para anunciar la muerte de la penca madre, se erigen en emblema de una realidad atrozmente enemiga que desnaturaliza al hombre que la puebla:

El hombre en estas horas amanece.
Fiebre y jadeo de lentas horas áridas,
sin lágrimas ni piel, sólo raíces,
miserables raíces atadas a las piedras.

El descubrimiento de la realidad mexicana —que había quedado fuera de la poesía de Octavio Paz y se integra ahora definitivamente en el complejo de sus temas—[23] da unidad temática

[23] Esta preocupación ha de volver a estar muy presente en la obra posterior ("Piedras sueltas", de LBP, OP) y en "El cántaro roto", de *La estación violenta*. Si bien no siempre se ha tenido en cuenta la primera manifestación del tema (*Entre la piedra y la flor*), la preocupación

a las composiciones de *Entre la piedra y la flor;* pero esta nervadura no es la única ni la más firme: lo que hace de las cinco composiciones un largo poema es su intencionalidad, paralela a los "poemas españoles": el descubrimiento del "otro" y el espíritu de participación con el hombre anclado (¿igual que el poeta?) en *esta orilla del mundo:*

¡Si yo pudiera,
en esta orilla que la sed ilumina,
cantar al hombre que la habita y la
puebla,
cantar al hombre que su sed ilumina!

Más aún: este impulso de comunión funda ahora la necesidad de penetrar en la secreta entidad del "otro":

Tú caminas. Tú duermes. Tú fornicas.
Tú danzas, bebes, sueñas.
Sueñas en otros labios que prolonguen
tu sueño.
Alguien te sueña, solo.
Tu nombre, polvo, piedra,
en el polvo sediento precipita su ruina.

Más no es el ritmo oscuro del planeta,
el renacer de cada día,
el remorir de cada noche,
lo que te mueve por la tierra.

Necesidad de penetrar en la entidad secreta del hombre; afán que es en el fondo un impulso de identificación total con el "otro" y movimiento que lleva al poeta —como lo dice el plural inclusivo— a integrarse cabalmente en la misma realidad del "otro":

Un círculo sediento el horizonte,
frenético de piedras y serpientes,

por la realidad nacional —"lo mexicano"— que aparece tanto en los ensayos como en la poesía de Paz, ha sido destacada por varios críticos, en particular por J. García Ponce, *47*, pp. 23-24 y E. Rodríguez Monegal, *100*, pp. 32-45.

nos entrega a un destino sin espera,
a un letargo sin sueños ni salida.-

Amanecemos labios minerales,
bocas impías y descarnada sed,
brotando de la fiebre subterránea,
límites de la piedra
y lo que oscuramente alienta en larvas.

Paz descubre, así, al hombre reducido por sus circunstancias a una segunda naturaleza mezcla de letargo y sed. Letargo, consustanciación con reptiles y costra mineral a que lo ha reducido el paisaje; sed, reliquia y síntoma de lo profundamente humano que aún palpita en lo escondido del hombre hecho páramo. Sed que deja adivinar una humanidad encarcelada en la costra mineral como el agua que sueña escondida en la tumba de piedra:

El agua intocable en su tumba de piedra,
El agua suena. Sueña
sin salida en su tumba de aire.
El agua ahorcada,
el agua subterránea,
de húmeda lengua humilde, encarcelada.
El agua secreta en su tumba de piedra
sueña invisible en su tumba de agua.

Por otra parte, importa destacar que en este fragmento las imágenes revelan, una vez más, el movimiento de las percepciones y de la palabra que confluyen en una sola iluminación: [24] el sentido último de espacio desolado, de la reliquia vegetal que le da algo de vida, del aire abrasador y de la sed misma:

Pero en la noche el agua gime.
Un cielo de metal
oprime pecho y venas
y tiembla en el ahogo el horizonte.
El agua gime entre sus negros hierros.
El hombre corre de la muerte al sueño.

[24] Véase mi concepto de la creación de los símbolos en I, LA INVENCIÓN DE LA PALABRA: "Polisemia" y "neologismo".

El henequén vigila cielo y tierra.
Es la venganza de la tierra,
la mano del hombre contra el cielo.

Asimismo, en el terreno de la correspondencia estrecha entre la visión poética y el lenguaje hay que reconocer también que en algunos momentos de *Entre la piedra y la flor,* especialmente en la última composición, se enciende —más decididamente que en "Los viejos" o en la "Elegía"— la cólera y su lenguaje violento:

Arde, furor oculto,
ceniza que enloquece,
arde invisiblemente y calcinante,
como el mar impotente engendra nubes,
olas como el rencor y espumas pétreas.

Entre mis huesos delirantes, arde;
entre los hombres y sus huesos, arde:
arde dentro del aire hueco,
horno invisible y puro:
arde como arde el tiempo,
como camina el tiempo entre la muerte,
con sus mismas pisadas y su aliento
arde como la soledad que te devora,
arde en ti mismo, ardor sin llama,
soledad sin imagen, sed sin labios.

Para acabar con todo,
oh mundo seco,
para acabar con todo.

A mi entender resulta bastante sintomático que la misma entonación y comportamiento verbal, prácticamente nuevos en la poesía de Paz, reaparezcan en poemas que vuelven a tocar aspectos negativos de la realidad mexicana (por ejemplo, "El cántaro roto", de *La estación violenta*[25]). Pareciera que el descubrimiento de la realidad mexicana ha hecho más entrañado el compromiso con el "otro", al saturar la participación en lo esen-

[25] Cf. O. Paz, 3.

cial con la vivencia de las afinidades accidentales y, por lo mismo, más frustrante la dolorosa toma de conciencia.

La raíz del hombre

También en 1937 y como final de lo que he llamado su "primer día", Octavio Paz publicó la primera versión de *Raíz del hombre.*[26] En líneas generales el largo poema prolonga el tipo de preocupaciones sustanciales de *Entre la piedra y la flor:* entender la realidad primera del hombre, o al menos entender lo que hace que éste sea como es. Con todo, los dos libros difieren sensiblemente en cuanto a sus perspectivas particulares. Las composiciones de *Entre la piedra y la flor* hacen pie en el paisaje para darle sentido al sueño: con ellas el poeta interioriza la realidad natural para darle sentido al contorno físico, al hombre y a sus relaciones con uno y otro. *Raíz del hombre* invierte los términos: el poeta alcanza a entender lo que es el mundo, la existencia del hombre y el propio modo de ser, mediante los movimientos de la "apercepción", en base a la conciencia de sí mismo.

Coherentemente con el cambio de perspectiva, las dos creaciones se diferencian en la tesitura especial que las caracteriza. *Entre la piedra y la flor* insiste en unos pocos motivos que lindan con iluminaciones obsesivas, las cuales aparecen y reaparecen en una nerviosa reiteración conceptual que se resuelve naturalmente con un anhelante ritmo acústico. En *Raíz del hombre,* en cambio, el discurso sigue por lo general una morosa línea de meandros, que va trazando el curso normal de la conciencia y su constante asociación espontánea de intuiciones en la que cabe una serie mucho más rica de percepciones y motivos: el amor, la muerte, el tiempo, la creación poética. Motivos cuya tesitura común está signada, en principio, por la interpretación particular del mundo que mue-

[26] *Raíz del hombre.* Simbad, México, 1937; 62 pp. *(Cuadernos de poesía).* Los textos incluidos en AOM son una recreación profunda o, mejor dicho, una nueva creación que divide el largo poema en dieciséis composiciones relativamente autónomas para eliminar materiales prescindibles y dejar en carne viva lo más sustantivo del mensaje lírico.

ve a Octavio Paz y, además, por una de sus revelaciones más incitantes: el poeta es testigo y víctima primera de la saña con que la vida alza al hombre a estados de plenitud para dejarlo caer, casi de inmediato, en el vacío:

Por esa llama gimen ruiseñores,
atraviesan la noche niños, formas,
torbellinos de semen, llanto, gritos,
hasta romper los bordes de la tierra
su exasperada inundación de espuma;

por esa viva llama muere el mundo
alzando en amorosos resplandores
y las mujeres corren por la tierra,
locos caballos en sedientos cauces,
como negras corrientes de latidos,
hasta envolver en su terrible aliento
el inmóvil lucero de mi carne;

por esa tibia llama rueda sangre,
estalla una tormenta en mis oídos,
enmudece mi lengua calcinada
corremos por un puente de latidos
hasta tocar la muerte y el vacío;
por esa oculta llama apago el mundo,
arraso lo que vive sin amarla,
reconozco su forma entre las sombras
y me hundo en su sangre para siempre.

("Testimonios")

Así pues, en *Raíz del hombre,* poesía que encarna la explicación de la propia existencia —eligiendo para ello lo que la hace posible de entre todas las probabilidades que ofrece la realidad aparente— el poeta se enfrenta consigo mismo y escarba en su conciencia para dar con las vías que le permitan entender al mundo y al hombre. Y en este auscultarse, en este tomar conciencia de su personal e inalienable modo de existir, a Octavio Paz se le revela que el hombre es, sobre todo, angustia y su "raíz", la existencia agónica:

Carne, lágrima, labios,
bajo la estéril noche os toca mi
amargura.
Este tacto y este silencio,
tacto y silencio sórdidos de ira,
no son míos, Vida.
Este desorden triste no es mío,
Vida.
Vida, ardiente Vida,
un hombre sacia su sed en tu avidez
Sediente,
en tu fruto sombrío.
Vida, ardiente Vida,
un hombre, una mísera angustia bajo
tu nombre,
un pedazo de ti, Dios mío,
alza sus manos en tu búsqueda.

EL SALTO MORTAL

En 1942 Octavio Paz publicó *A la orilla del mundo;* siete años más tarde, *Libertad bajo palabra.*[27] Los dos libros tienen mucho en común: la intencionalidad creadora general, la orientación particular de los temas y, además, el carácter de "muestras retrospectivas" de la poesía escrita entre 1931 y 1948, en las cuales los poemas ya conocidos han sido revisados y recreados o, mejor dicho, creados de nuevo.[28]

Las composiciones originales, así como las nuevas versiones de los poemas reeditados, muestran que en la década de 1940 Paz logra realizar cabalmente las búsquedas juveniles y, sobre todo, el ideal de creación que compartió con los miembros de *Taller.* Ideal cuyo complejo total de aspiraciones el propio poeta ha comentado en dos oportunidades.[29]

El segundo comentario revisa sistemáticamente las *simpa-*

[27] Cf. AOM, *1* y LBP, *4.*

[28] Además de las composiciones nuevas, AOM recoge gran parte de *Bajo tu clara sombra* (1935-1938) —la omisión más notable es la de los "poemas sobre España"— y la nueva versión de *Raíz del hombre* (cf. nota 26). A su vez, LBP recoge, en la sección *Vigilias,* composiciones escritas entre 1931 y 1934 (también en este caso trata de nuevas versiones o de redacciones definitivas de los apuntes poéticos juveniles); en las secciones restantes LBP recoge composiciones escritas entre 1934 y 1947, muchas de las cuales —las de los primeros años de este período— se publicaron en *El hijo pródigo* y en *Letras de México* (Cf. J. L. Martínez, *65,* pp. 162 y 163-164 y M. Forster, *42, passim.)*

[29] O. Paz, *86* y *90.*

tías y diferencias con la poesía coetánea, que movieron al grupo en su creación y en su voluntad de renovar la poesía mexicana. En el plano de las "simpatías", Paz reconoce especialmente una incitante herencia de los *Contemporáneos:* la admiración por la libertad de espíritu y el mundo de los sueños, que fertilizaron la obra de los románticos alemanes e ingleses, así como el asombro fecundo ante las misteriosas analogías que supieron descubrir y expresar los simbolistas. Además recuerda el profundo interés de su generación por el surrealismo, pero al mismo tiempo advierte que a los miembros de *Taller* no les interesó tanto la teoría de la "escritura automática" ni el lenguaje de escuela, como el énfasis que los surrealistas daban a la imaginación, al amor y a la libertad, "únicas fuerzas capaces de consagrar al mundo y de hacerlo de veras otro". En el plano de las "diferencias", Paz hace hincapié especialmente en lo que separó de sus mayores a la nueva promoción, ruptura que resume dos actitudes fundamentales: a) Contra el espíritu de cónclave, que caracterizó a los *Contemporáneos,* el grupo de *Taller* fue concebido como "una fraternal y libre comunidad de artistas", lo cual explica la pluralidad de las realizaciones individuales; b) Contra el marcado intelectualismo y refinamiento de los antecesores, para quienes el poema resultaba ser un artefacto estético separable del autor, los jóvenes entendieron la creación poética como un "ejercicio espiritual" continuo del cual el poema resultaba ser "la forma de comunión más amplia". Esta última idea justifica —en la exposición de Paz— el interés por la poesía social y el hecho de que, si bien los poetas de *Taller* se preocuparon seriamente por los problemas técnicos, su búsqueda de un nuevo lenguaje poético no pretendió forjar "la palabra personal" (¿un lenguaje distintivo por lo inusitado o ingenioso?), sino que esa búsqueda quiso dar con "la palabra original" (¿un lenguaje remozado que recobrara la capacidad original de revelar el mundo?). Finalmente, Octavio Paz asegura que los maestros de su generación no fueron precisamente los *Contemporáneos,* sino poetas de lengua española que encarnaban mejor que éstos las tensiones de una poesía francamente renovadora: Cernuda, Aleixandre, Neruda, Larrea, Prados, Lorca, Altolaguirre, Alberti.

Esta reseña ha sido reconocida como uno de los documentos más lúcidos y objetivos de la poética de la "generación de *Taller*".[30] Así y todo, es explicable que entre los juicios de validez general se deslicen algunas notas en las que Octavio Paz parece proyectarse por entero:

> Concebíamos la poesía como un salto mortal, experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarnos a la otra orilla, ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos.

En efecto, hablar de la creación poética como *un salto mortal..., sacudimiento del ser..., acceso a la "otra orilla"...* y *pacto de contrarios* es hablar, por encima del ideal común, de la tensión creadora del propio Octavio Paz y es también caracterizar las líneas primordiales de la poesía que recogen *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra.*

Concebir la poesía como un salto mortal que estremece los cimientos del ser es compartir la aventura del poeta visionario, tal como lo ha visto temprana y lúcidamente Ramón Xirau:

> En su idea de la poesía entronca Paz con toda una línea de poetas que, salvadas las distancias del tiempo y las diferencias de contenido, comprende a Baudelaire, Leautreamont, los surrealistas. Todos ellos creen... en un mundo imaginario descubierto por el poeta, todos afirman al poeta visionario y, en algunos casos, profético.[31]

Aventura del poeta visionario, esto es, del poeta que descubre ("inventa") el mundo, revelando lo que se esconde en las apariencias, tal como lo entiende el propio Paz:

> El poeta camina por un paisaje indeciso, donde todo es engaño y apariencia, donde todo se transforma sin cesar en su contrario: el follaje es un millón de ojos, la columna es un mendigo leproso, el bosque es un cementerio de veleros y catedrales quemadas. Todo lo que tocamos se desvanece. Ilusión y amenaza. La

[30] En un ensayo reciente, A. W. Phillips, *94*, señala que en esta reseña Octavio Paz ha dado uno de los mejores documentos sobre la "generación de *Taller*".

[31] R. Xirau, *125*, pp. 42-43.

> realidad se esconde bajo muchas máscaras. La realidad está más allá, siempre más allá.[82]

Y es, además, la aventura del poeta que, junto con Mallarmé, Whitman, los creacionistas, siente que la palabra de la poesía tiene —casi como la del Génesis— poder creador en sí misma: nombrar algo es darle vida, rebautizar algo es darle vida nueva.

> Nunca la voz del poeta es completamente suya, nunca los labios son de verdad los labios. Entre el poeta y su palabra, entre la imagen y la realidad, hay siempre un zona de ausencia. ¿Qué hacer? Iluminar la tiniebla; acribillar la nada; dar forma a lo que todavía oscila entre ser nube, pájaro o mujer: conjurar la realidad para que al fin encarne. Cantar, decir.[83]

Así enraizada, la poesía de AOM y de LBP es de verdad un salto a la "otra orilla": es transfiguración del mundo, del hombre y del poeta mismo. Sólo que el trampolín para este salto no es únicamente el pensamiento mágico: en la transustanciación de la realidad, se aúnan las tensiones del poeta "daimónico" y las del poeta reflexivo:

> Poeta ante todo, es decir cazador del ser, Paz posee esa rara cualidad que sólo se encuentra en un Valéry o en un T. S. Eliot: el poder de hacer coexistir paralelamente y sin choques (puesto que a partir de Einstein hemos aprendido que las paralelas acaban por encontrarse) el canto poético y la reflexión analítica.[84]

Reflexión analítica que no busca, claro está, la explicación causal del mundo sino entenderlo en su doble condición de cosa y de fenómeno, y que logra su objetivo de tal modo que ha hecho decir a John M. Cohen en su *Poesía de nuestro tiempo:* "Con excepción de T. S. Eliot, Octavio Paz es el único poeta contemporáneo capaz de sentir su metafísica y de transmutarla en algo vivo."[85]

[82] O. Paz, *88*, p. 124.
[83] O. Paz, *loc. cit.*
[84] Cf. J. Cortázar, *27*, p. 13.
[85] J. M. Cohen, *26*, p. 332. Asimismo, la tensión reflexiva de Paz ha sido suficientemente destacada por M. Embeita, *37;* J. García Ponce, *47;* P. Sánchez, *101;* R. Xirau, *122*.

Ahora bien, hablar de la metafísica de Paz es pensar sobre todo en una de las constantes primordiales de su actitud espiritual: la ávida porosidad de la conciencia, que lo ha impulsado a ir integrando en su intuición primaria del mundo, fecundas perspectivas del pensamiento contemporáneo lo mismo que sugestivas proposiciones de la sabiduría oriental.[36] Decir que Paz siente su metafísica y la transmuta en algo vivo es reconocer que el poeta se ha entregado con pasión a buscar su propia verdad para dar con ella sentido al mundo; significa, además, reconocer que su poesía es una permanente e incitante revelación ("invención", prefiere decir el poeta mismo) de la realidad así como de la palabra que la encarna.

En resumen, con el auxilio de estas notas (los juicios de la crítica y las opiniones del propio escritor) bien podemos entender que el *salto mortal* de que habla Octavio Paz es un desligarse de toda "verdad establecida" tanto como de los espejismos de las apariencias y descubrir así, sin "impedimen-

[36] En la época en que Octavio Paz escribió las composiciones publicadas en AOM y en LBP, su visión del mundo se nota adherida en principio a la reacción antipositivista (rechazo de la causalidad, del determinismo absoluto y de la reducción de toda realidad a las leyes de las ciencias naturales) iniciada en México por los hombres del Ateneo, reforzada y difundida por Antonio Caso y Samuel Ramos, y actualizada por los "trasterrados españoles", José Gaos y Joaquín Xirau. Al mismo tiempo, con estos cuatro pensadores, el nuevo planteamiento de los problemas filosóficos (teoría del conocimiento, teoría del Ser, concepción del tiempo y de la libertad o la muerte y la vida del hombre) hizo pie, hasta bien entrada la década del 40, tanto en el historicismo de Dilthey y de Ortega, como en el intuicionismo de Boutroux y de Bergson, dos líneas filosóficas que, como se sabe, recogieron bastante del irracionalismo vitalista del siglo XIX (Kierkegaard, Nietzsche). Esto sin olvidar que, debido a la explicable aceleración del intercambio cultural con Europa, ya hacia fines de la misma década era bastante sensible la presencia de no pocas sugestiones de la filosofía existencial, de la "philosophie de l'esprit" (Louis Lavelle, René Le Senne y Giovani Gentile), así como de la sabiduría oriental, sugestiones que también absorbió Octavio Paz. De toda esta compleja trama de líneas de pensamiento, parecen haberle impresionado principalmente el nuevo sentido de "entender" —distinto del intelectualista "conocer"—, el valor dado a la "intuición" y a la "mutación" junto con la nueva inquietud por lo Absoluto.

ta", la realidad enmascarada. En última instancia, el *salto mortal* es alcanzar una autorrepresentación virginal del mundo, que cobra forma definitiva con sustanciales refracciones de la lengua. Autorrepresentacion del mundo en la que podemos intentar introducirnos sin sujetarnos necesariamente al orden cronológico de los poemas porque, como ha visto muy bien Juan García Ponce, la "invención" del mundo y de la palabra tiene una especialísima cohesión y dinamismo internos:

> ...la obra de Paz, vista en conjunto, tiene una unidad, sigue un camino hacia la revelación última, perseguida a partir de alguna secreta intuición original o quizás de una necesidad íntima, que lleva al poeta a buscar a través de su obra su verdadera relación con el mundo y permite que los poemas se iluminen entre sí en un orden que no es cronológico, sino que en muchas ocasiones va de adelante hacia atrás y consigue que los poemas de madurez logren cambiar el significado último de los anteriores...[37]

En soledad pregunto

Los dos veneros profundos de la actitud espiritual de Octavio Paz son también las tensiones primordiales de su mensaje lírico. En otras palabras, la "vocación reflexiva" y el "alma romántica" fundan, en principio, las constantes de intencionalidad y de tesitura que dan carácter a la poesía recogida en *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra.*

En este plano, resulta muy sintomático que los poemas nos fustiguen a cada paso con un obsesivo afán de hurgar en la realidad, impulso imperioso encarnado por preguntas incitantes que con singular frecuencia resultan ser también iluminaciones que van haciendo crecer el poema con un especial "estilo interrogativo".[38] Las inquisiciones son incitantes y las más de las veces, subversívas: su sola enunciación pone en entredicho lo que hasta entonces pudo parecer una segura "creencia". Es

[37] J. García Ponce, *47*, p. 19.

[38] Cf. nota 5. Véase también II, El sentido del ritmo, "El ritmo a nivel del poema".

el caso, entre los más representativos, de la provocativa manera de cuestionar —y de sugerir una concepción diferente— la simplista dicotomía del hombre en alma y cuerpo, supervivencia tenaz de toda la tradición escolástica:

¿Quién sabe lo que es un cuerpo,
un alma,
y el sitio en que se juntan
y cómo el cuerpo se ilumina
y el alma se oscurece
hasta fundirse, carne y alma,
en una sola sombra?

("Pregunta", *Vigilias*, LBP)

De parecida intencionalidad son otras preguntas que, si bien no implican una violencia franca a tradicionales vigencias, también nos estremecen al sugerir inusitadas visiones de la realidad:

Horas, desnudas horas.
¿Qué mano corta el tiempo,
despedaza a mi cuerpo, abre mis venas,
y hace correr mi sangre
en un oscuro mundo
de latidos, relámpagos, silencio,
subterráneo universo
de ignoradas corrientes?

(V, *Raíz*, AOM)

También abundan, además, interrogaciones que parecen comprometidas principalmente con el modo de expresión. Me refiero a preguntas que o bien condensan y definen el mensaje lírico, o bien desencadenan una nueva orientación del material poético. En este último caso, las interrogaciones parecen responder sobre todo a la necesidad de conservar la fluidez del discurso dado que generalmente suavizan la irrupción de iluminaciones un tanto extrañas a la motivación original del poema y muchas veces francamente herméticas:

Como la sed mis labios
y como fuego el aire
y como llama fija
esta áspera ternura.
¿Qué llama me posee?
¿Qué voz devora mi persona?
¿Qué hielo me calcina?
No se sabe si sólo soy la sed o lo que
sacia;
el que crece del odio
o el que nubla voces de ternura;
el que hereda la ceguera del polvo
o el que amanece y anochece con una rosa
airada,
con una vengativa inocencia entre las
manos.

("Encuentro", *Aom*, AOM)

En cualquiera de estos niveles, tanto o más inquietante que la tenaz inquisición misma, resulta ser el mundo que convoca este especial "estilo interrogativo" dada precisamente la "vía de conocimiento" por la que se interna el poeta para dar con la verdad última.

En primer término, resulta claro que Paz desconfía de la validez absoluta de la razón para interpretar cabalmente estremecedoras percepciones:

Desvelada razón,
petrificada soledad del alma
entre seres o cosas,
terror de la conciencia
frente a las mudas fuerzas desatadas,
¿tus cínicas imágenes nocturnas,
las sedientas criaturas que me pueblan,
son mi perdida imagen verdadera
que mi tacto rescata de la nada?

("Al tacto", *Aom*, AOM)

Con esta perspectiva no es raro que el poeta vea en la razón sólo una facultad estéril o, peor aún, una maliciosa rémora para el hombre en trance de inventar el mundo:

> Y nada queda, sino el goce impío
> de la razón, cayendo en la inefable
> y helada intimidad de su vacío.

En consecuencia y a despecho de la acostumbrada; ociosa, confianza en el mecanismo racional, Octavio Paz prefiere seguir los dictados de la *intuición*. Y si bien es cierto que el poeta jamás la nombra directamente, buena parte de los poemas aluden a la intuición y la exaltan como la facultad más certera y directa del alma para penetrar en la entraña secreta del mundo:

> Habrá que usar de voces
> crecidas en las márgenes negras de los
> ríos,
> o del rumor oscuro, subterráneo,
> del agua encadenada.

Y esto no es todo: hay momentos en que la intuición, potencia espiritual, parece confundirse con la fuerza creadora de lo vivo para ser ambas generosas raíz y materia del canto, como se nos dice hacia el final del poema recién citado:

> Habrá que usar de tu ternura, Tierra.
> Tengo que hablaros de ella:
> de un metal escondido,
> de una hierba sedienta,
> del silencio compacto de un arbusto;
> del ímpetu invisible
> que hace crecer las cosas
> y las torna cercanas e inefables;
> de las oscuras cosas inasibles y diarias;
> de la mortal delicia,
> de lo que sólo vive
> del tumulto del mundo.
> como sangre y aliento.

Del silencio del mundo,
Del plomo, el mar, la sal.
De lo visible y de lo que invisible,
mueve, mudo, mis cantos y mis labios.

(IV, *Clara sombra,* AOM)

Así, la intuición resulta ser, más que un *tema* en sentido estricto, el modo de iluminar la realidad por excelencia y, al mismo tiempo, un fecundo impulso creador.

Por otra parte, la intuición da fe al poeta, con su característica certeza interna, del ser real del mundo en que él se siente inmerso. Y esto en andas de una especial "apercepción": la conciencia de ser una insospechada, oscura, prolongación de su propia realidad circunstancial: [39]

...
quieto universo que a mis ojos abre
su parada hermosura sin orillas,
como abre el asombro en el vacío
su silencioso reino a los sentidos;
Tierra, pechos de yerba, agua y tierra,
piedra que entre mis manos se despierta
y ya presiente en mí su oculta forma:
en tu silencio bebo mi sustancia.
Hasta mi sangre llegas; en mis ojos
te miras y te tocas; en mí duras,
hecha calma y palabra, pasmo puro,
en mitad de ti misma detenida.
Te conoces en mí y en mí te piensas
y yo en tu ser dormido me recuerdo,
sólo latido, ciega flor, arbusto,
tierra que entre la tierra se confunde.

("Jardín", *Aom,* AOM)

Con esta singular experiencia (transfiguración primera del poeta) y exasperada su intuición por situaciones límite (visión estremecida del éxtasis amoroso, por ejemplo) Paz recala

[39] Cf. *infra,* I, ALLÁ, DEL OTRO LADO: "La realidad de la realidad".

en la sospecha de que el hombre y su mundo se funde, más allá de las posibles (¿ilusorias?) realizaciones accidentales, en una sola sustancia elemental:

Arrojados a blancas espirales
rozamos nuestro origen y raíces;
retroceden edades, sueños, tiempos:
el vegetal nos llama,
la piedra nos recuerda
y la raíz sedienta
del árbol que creció de nuestro
polvo.

(VII, *Raíz*, AOM)

Pasando ahora a un nuevo aspecto de la vía seguida para entender el mundo, el hecho de entrever —gracias a las iluminaciones de la intuición— el "regreso a las fuentes" resulta una promesa exultante para un poeta como Octavio Paz; no así la otra cara de la moneda: precisamente el sentirse hundido en un todo ciego e informe. Y esta segunda vertiente de la singular "apercepción" desconcierta a nuestro escritor y lo empuja a tratar de ordenar esa realidad confusa. En otras palabras, lo impulsa a reconocer, revelar, las formas (por escurridizas o inestables que parezcan), lo impulsa a rescatar, aunque más no sea, el ser actual del hombre y de las cosas para que logren tener sentido su propia existencia y sus relaciones con el mundo.

Las composiciones motivadas por esta otra necesidad íntima nos dicen que para Octavio Paz el hombre y el mundo se agitan entre el llamado a la realización perfecta y las frustraciones de esta vocación. Es decir que en ocasiones el poeta percibe una actualización del hombre y de las cosas que toca con lo absoluto, con la plenitud del ser:

Blanda invasión de alas es la noche.
Laten bajo su pecho las criaturas.
Ensimismadas laten y latiendo
de sí mismas se olvidan y comulgan,
al fluir de las sombras entregadas.

¡Oh viento suspendido, rama quieta;
aguas mudas, sonámbulas, sin freno;
tierra henchida soñando cielos puros;
oh solitaria sangre, dulce río
donde la noche nace y desemboca!

De un costado del hombre nace el día.

(I, *Noche,* AOM)

y otras veces percibe formas de existencia que niegan justamente esa plenitud: vidas opacas y mezquinas que se hunden en el ámbito tenebroso fabricado quizás por las defecciones de una naturaleza caída:

Atrás, tierra o cielo.
Cohabitando escondidos
en sábanas insomnes,
cuerpos de cal y yelo,
cenizas apretadas
cuando la luz los toca,
tal el viento nocturno que revuelve
calcinados osarios;
y las tumbas de piedras o palabras,
la Torre de Babel en comandita
y el cielo que bosteza
y el infierno mordiéndose la cola
y la resurrección
y el día de la vida perdurable,
día sin crepúsculo,
el paraíso visceral del feto.

("Ni el cielo ni la tierra",
Aom, LBP)

En consecuencia, a medida que va cobrando cuerpo la original y libre representación del mundo que logra Octavio Paz, también van resultando más ciertas otras condiciones "naturales" de lo real: la *ambigüedad* (dinámica posibilidad de valores diversos) y, por ende, el *cambio*. De este modo, el cambio o la *mutación* propiamente dicha es otra de las cualidades inherentes al ser:

¿La ola no tiene forma?
En un instante se esculpe
y en otro se desmorona
a la vez que emerge, redonda.
Su movimiento es su forma.

("Apuntes del insomnio",
Asueto, LBP)

El verso final hace del ir y venir del mar contra la playa, alzando olas sucesivas, prefigura del ser siempre idéntico a sí mismo por encima de las manifestaciones accidentales y momentáneas, por encima del movimiento y del cambio. A su vez, el acusado tenor de "sentencia" de este verso nos avisa que la mutación no asusta a Octavio Paz: por el contrario, la mutación resulta ser para el poeta una garantía de existencia o, mejor aún, de vida.

Este modo de aceptar sin hesitaciones el cambio (actitud en la que se superponen lo intelectual y lo intuitivo) termina por fundar el desconocimiento del "principio de identidad", que ha sido pauta de verdad y certeza para el pensamiento del mundo occidental durante siglos. Y esta actitud crítica, esta ruptura epistemológica funda, a su vez, la convivencia normal del poeta con lo paradójico. Convivencia que asegura no sólo la oposición frecuente entre contenidos de dos o más poemas sino también, y muy a menudo, por las imágenes y el tema de una misma composición y en las escasas líneas de un breve fragmento:

y ligando lo cierto a lo presunto
inventé la memoria y el olvido,
eternidad e instante, todo junto.

Es cierto que en ocasiones el desdén por el principio de identidad (de "no contradicción", si se prefiere) suele alentar la presencia de *paralogismos*, los cuales bien pueden parecer sólo el juego sutil de "contradicciones internas" hábilmente manejadas por el poeta para sugerir la complejidad del mundo y hasta mostrar una repentina visión de realidades absurdas:

Mudo, tal un peñasco silencioso
desprendido del cielo, cae, espeso,
el cielo desprendido de su peso,
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo.

Arde el anochecer en su destrozo;
cruzo entre la ceniza y el bostezo
calles en donde lívido, de yeso,
late un sordo vivir vertiginoso.

("Crepúsculo de la ciudad",
Vigilias, LBP)

En principio, esta impresión es acertada, pero con mucha frecuencia algo nos dice —el contexto total, seguramente— que los paralogismos son algo más que un recurso poético de valor impresivo: releídos con cuidado resultan ser *paradojas* en sentido estricto con las que cristaliza una revelación fundamental para entender el mensaje lírico de AOM y de LBP: el "pacto de los contrarios", lo que quizás sea el único principio inmanente del ser del hombre y del mundo. Por lo mismo, la paradoja nunca suena a conformidad pasiva con lo inevitable, sino que es siempre un paso en firme hacia la revelación de insospechadas relaciones profundas entre muchos opuestos al parecer irreductibles: el amor y el odio, la vida y la muerte, por ejemplo.[40]

Por añadidura, aceptar naturalmente la paradoja equivale a aceptar también una especial forma de existencia: *ser o vivir por negación*, lo que por momentos se presenta como una forma superior de realización. En otras palabras, cobra certeza la posibilidad de que el hombre y las cosas *sean* justamente por el hueco que dejan en el continuo de la realidad:

Bajo tu aliento no te reconozco
y sin embargo vives,
se juntan nuestros cuerpos
y nuestros labios muestran su delicia,
su grito, su secreto.

[40] Cf. *infra*, I, ALLÁ, DEL OTRO LADO, "Los contrarios de que estamos hechos".

Somos nuestros deseos:
un esqueleto solo,
la luz del vacío,
el amoroso olvido, el fruto ciego.

("Al sueño", *Aom*, AOM)

y que Dios (el Absoluto, si se prefiere) *sea* precisamente por la soledad y la angustia que provocan su "ausencia":

Viva palabra oscura,
elemental palabra del principio,
piedra y tierra, sequía,
verdor súbito,
fuego que no acaba,
agua que brilla en una cueva:
no existes, pero vives,
en nuestra angustia habitas,
...

("Al ausente", *Aom*, LBP)

De este modo, el máximo valor de la paradoja es en esta poesía el valor de ser camino en firme hacia la revelación última:

Riman vivir y morir
riman amar y penar,
oh tiempo, rima sin fin,
acabar es empezar.

("Apuntes del insomnio",
Asueto, LBP)

*

Ahora bien, no por haber vislumbrado principios que explican el ser del hombre y del mundo, Octavio Paz se realiza totalmente: internarse en los huecos más oscuros de la "realidad de la realidad" y de la propia conciencia es aventura que místicos y poetas han pagado casi siempre con "la noche oscura":

solicitaciones confusas y, sobre todo, vacío del ánimo que también abisman a Octavio Paz casi hasta el naufragio de su vocación de ordenar el caos y darle sentido al mundo:

En soledad pregunto,
a soledad pregunto.
Y rasgo mi boca amante de palabras
y me arranco los ojos
henchidos de mentiras y apariencias,
...
me voy borrando todo,
me voy haciendo un vago signo sobre
el agua,
un olvido reciente y ya olvidado:
espejo en un espejo.

("Pregunta", *Vigilias*, LBP)

Confusión de sentimientos y sequedad del alma que calan hondo y fundan dos constantes primordiales de la poesía de *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra:* la soledad entrañada, insuperable casi, que da su atmósfera inconfundible a gran parte de los poemas y la hiriente vivencia de la incomunicación radical del hombre.[41]

Allá, del otro lado

Dado el salto, la imaginación creadora de Octavio Paz se concentra en tres pautas para entender el nuevo mundo: su propio "yo", la realidad que lo circunda y la poesía en sí. Los poemas hacen de ellas las tres coordenadas que sitúan y definen la representación personal de este mundo nuevo.

Dicho así, pareciera que las preocupaciones primordiales de

[41] "Poesía de la soledad" que cobra todo su sentido en la relación con la "poesía de la comunión", como lo ha visto R. Xirau en *129*, p. 49, *125*, pp. 30-44, *122*, pp. 144-145, *123*, pp. 148-166, y como lo dice, además, el propio Paz al comentar la poesía de San Juan de la Cruz, *89*, pp. 95-106.

Paz son las mismas de cualquier poeta, sobre todo de cualquier poeta moderno. En principio esto es cierto, pero tan pronto como empezamos a penetrar en la poesía de AOM y de LBP, empezamos también a percibir sintomáticas diferencias específicas: la intencionalidad peculiar de los tres grandes temas, la constante y activa tangencia entre los mismos y, por añadidura, la particular jerarquía que guardan entre sí.

En último término, lo que da su sentido último a cada una de las tres preocupaciones fundamentales es precisamente la visión poética que concilia los supuestos del poeta "daimónico" con las perspectivas del poeta "reflexivo". Dicho de otro modo, lo que hace de Octavio Paz un creador en sentido estricto, es la necesidad íntima de entender y alumbrar *la entidad e identidad de su yo, la realidad secreta que enmascaran las apariencias y la naturaleza radical de la palabra.* A su vez, lo que da carácter especial y firme coherencia a la visión de las tres articulaciones del ser del mundo es la conjunción de lo que son, a mi entender, las dos alas de su intuición original: el yo se inventa a sí mismo e inventa la realidad; la palabra es, al mismo tiempo, semilla y fruto de toda invención.

De aquí resulta que la autorrepresentación del mundo cobra un movimiento circular concéntrico: el movimiento de visiones que se hacen más profundas a la vez que estrechan sus interrelaciones en cada giro. Al cobrar conciencia de sí mismo, el poeta alcanza también "lo otro" (toda la realidad que envuelve o sostiene al yo) y restaura la palabra. Ahora bien, por lo que ya sabemos no puede sorprendernos que este movimiento tenga un doble sentido: la palabra restaurada es la palabra que revela el mundo verdadero (nombrando las cosas o rebautizándolas) e ilumina sus simas profundas, con lo que termina por abrir caminos hasta los huecos más secretos del "yo".

Entidad e identidad del "yo"

Para Octavio Paz la "cuestión primera" de la entidad e identidad del "yo" no es la que podría esperarse en el plano del "pensamiento lógico", esto es, el *qué soy yo,* sino que el poeta acorta distancias y comienza "in media res", preguntándose *quién es el que yo soy* o *quién hace de mí el que soy:*

Busco unas manos,
una presencia, un cuerpo,
lo que rompe los muros
y hace nacer las formas embriagadas,
un roce, un son, un giro, un ala apenas,
celestes frutos de la luz desnuda.

Busco dentro de mí,
huesos, violines intocados,
vértebras delicadas y sombrías,
labios que sueñan labios,
manos que sueñan pájaros...

Y esta pretensión de alumbrar el misterio es nuevamente castigada, y de inmediato, con la advertencia amarga de haber tocado una aporía:

Y algo que no se sabe y dice "nunca"
cae del cielo,
de ti, mi Dios y mi adversario.

("Otoño", *Vigilias*, LBP)

Temeridad y castigo parecen ahora actualizar (repetir fuera del tiempo cronológico) el drama adánico. Y el poeta, desterrado hace tiempo del paraíso, es empujado ahora por este inexorable "nunca" a dar un rodeo, a una ansiosa peregrinación a las fuentes. Peregrinación en cuyas primeras marchas Paz sólo alcanza a entrever un yo difuso, un yo que es apenas una forma entre otras formas y que, si bien participa de la gloria de la existencia, es radicalmente ambiguo y hasta paradójico:

Oh libertad flotante,
oh mar de sones, formas, resplandores,
viva fuente del ser,
suspendida delicia sin memoria,
olvido que devuelves lo olvidado:
me anego en tu riqueza
y en tus ondas me encuentro;
todo lo que contemplo me contempla
y soy al mismo tiempo fruto y labio
y lo que permanece y lo que huye.

(XI, *Noche*, AOM)

Es cierto que en más de una ocasión el yo del poeta logra cobrar más densidad y autonomía, pero en estos casos se trata de poemas cuya intencionalidad rebasa lo que es estrictamente la búsqueda del yo y de su entidad. Y aun cuando se logre robustecer la visión de un yo más claro y distinto, esta iluminación no resulta mucho más tranquilizadora que la anterior. Para empezar, la apercepción de un yo con perfiles relativamente nítidos suele coincidir con la vivencia de su desdoblamiento. Visión que, si no es enteramente nueva en la poesía moderna,[42] ahora cristaliza con original perspectiva: Paz suele ver de pronto su propio yo como una cosa, separable y separada de la conciencia propiamente dicha, y a la vez como estremecida conciencia de las cosas:

> Estoy aquí otra vez, como al principio,
> absorto ante mí mismo,
> solitaria conciencia
> que en la noche se hunde ensimismada,
> y el alba la rescata
> entre sus ruinas lívidas,
> para tocar de nuevo tu inocencia.
>
> (X, *Clara sombra,* AOM)

En último término, más inquietante aún que la visión del desdoblamiento en sí es el haz de percepciones entrelazadas que con él nacen y acosan al poeta; la pugna rabiosa entre las dos manifestaciones del yo, por ejemplo:

> Estoy con uno como yo,
> que no me conoce y me muestra mis armas;
> con uno que me abraza y me hiere
> —y se dice mi hijo—;
> con uno que huye con mi cuerpo;
> con uno que me odia porque yo soy él mismo.
>
> ("Pregunta", *Vigilias,* LBP)

[42] Recordemos, p. ej., los versos de Antonio Machado: "Converso con el hombre que siempre va conmigo/ ...mi soledad es plática con este buen amigo/ ..." *(Retrato).*

o la videncia de que el yo es plural, numeroso, desenlace casi natural de todas las iluminaciones del desdoblamiento:

...
ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,
la daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, un yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema.
De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco.

("El espejo", *Vigilias*, LBP)

Pluralidad del yo que, tal como lo acentúa especialmente el último verso, resulta ser para el poeta el obstáculo más difícil de salvar en el camino de tomar conciencia de sí mismo, y quizás la revelación más angustiante de todo este complejo, ya que *ser muchos* es en el fondo lo mismo que *ser nadie* o *ser nada*. Por lo mismo, esta desoladora sensación de que el yo es apenas una ilusión, un pobre signo de la precaria existencia del hombre, puede hacer tambalear la exultante confianza en el salto a la otra orilla:

Desprendido del mundo,
de la carne del verbo,
como fruto que cae,
como el carbón muriendo entre
cenizas,
quedo tendido y solo,
a la orilla del cielo, desterrado.
...

Del mismo modo que la repentina idea de la existencia fantasmal y sin sentido pone en entredicho, a continuación, la promisoria peregrinación a las fuentes:

No recuerdo mi forma ni mi origen.
y la tierra es estéril,

sin memoria ni tacto.
No tiene cuerpo el mundo
Entre tus piedras quedo, helado reino,
noche total, de piedra, no de sombra.

(VIII, *Noche*, AOM)

Por otra parte, el presentimiento de la pluralidad del yo sumado a la sensación de que éste no es más que una forma indecisa o fantasmal de existencia llevan al poeta a la duda mordiente de su corporeidad,[43] duda manifestada poco después, precisamente, de la rencorosa explosión contra ese Dios impasible, ajeno a la vida del hombre, y el mundo por él creado:

No quiero mundo con ustedes,
prudentes desertores del cielo o del infierno.
...
No quiero mundo, no, que ni siquiera
el cuerpo en que resido lo reconozco mío.
Deja, deja que parta con el aire,
que me cobra la nada,
invisible, sedienta, sin memoria.

Y esta nueva arista de la concepción del yo acaba por dejar a Octavio Paz sumido en la desconfianza de la individualidad propiamente dicha,[44] desconfianza que lo hunde en la angustia de *no ser* y lo obliga, ahora sí, a preguntarse *qué soy yo:*

Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,

[43] Éste es uno de los aspectos del pensamiento existencialista (Gabriel Marcel) que más hondo han calado en el espíritu de Paz. Véase, además, R. Xirau, *128, passim.*

[44] Recelo que Paz comparte en cierta medida con Borges, quien pone constantemente en crisis la "conciencia de la individualidad", tanto en sus poemas (*El truco*, p. ej.) como en sus cuentos y ensayos (*Diálogo de muertos, La trama, Everything and nothing, Borges y yo, Los espejos velados*), según lo ve en líneas generales A. M. Barrenechea, *19*, pp. 120-134; G. Sucre ha estudiado especialmente, además de otras coincidencias entre Borges y Paz, la desconfianza de la individualidad que aparece como intuición importante en la obra de ambos poetas, *108*, p. 73.

busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,
las aguas que lavaron mi tiniebla.

Me dejan tacto y ojos sólo niebla,
niebla de mí, mentira y espejismo:
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, si no el no ser, lo que me puebla?

("La caída", *Vigilias*, LBP)

Ahora bien, a pesar de tantas y tales visiones negativas, Octavio Paz no se da por vencido: siempre queda un rescoldo (la conciencia misma de las aporías, por lo pronto),[45] un esperar contra toda esperanza, que lo empuja a seguir buscando algo, oscuramente presentido, que dé a su yo, y por ende a su ser total, una forma menos descorazonadora que la del vacío o la del no-ser:

Te toco, helada fiebre;
mi lengua paralítica te llama,
tibio cuerpo tangible que me ignoras;
dame tu polvo vivo,
esa carne que late y que persiste,
esa piel que presiente,
que recuerda mi forma.

("Al tacto", *Aom*, AOM)

Y de pronto, cuando el poeta logra escapar de su ensimismamiento, en el anhelante movimiento de su conciencia reaparece el descubrimiento del "otro", del hombre sin más. Y este hombre resulta ser ahora alguien que puede estar viviendo —o haber vivido— las mismas angustias que el poeta:

Él marcha solo, infatigable, eterno
encarcelado en su infinito,
como un pensamiento solitario,
como un fantasma que buscara su cuerpo.

[45] Luego veremos que a pesar de esta visión negativa, el "yo" se salva porque lo sostienen otras realidades que encarnan un nuevo haz de temas. Cf. *infra*, ALLÁ, DEL OTRO LADO, "Los contrarios de que estamos hechos".

Nada, noche, sacia su sed sin término,
péndulo sin reposo,
hambre de no ser ya sino el vacío.

("El desconocido", *Aom*, LBP)

Con esto, en los poemas de AOM y de LBP, la "participación" viene a ser, además del viejo impulso de vida en plenitud, casi una consecuencia natural del hecho de que el poeta se vea acabadamente reflejado en el "otro". Y quizás por esto mismo, la espontánea inclinación a la solidaridad no siempre cristaliza: hay momentos en que la falta de seguridad en su propia existencia frena al poeta y lo retiene en su enclaustrante soledad: [46]

Intenté salir a la noche
y al alba comulgar con los que sufren
mas como el rayo al caminante solitario
sobrecogió a mi espíritu una lívida certidumbre:
había muerto el sol y una eterna noche amanecía,
más negra y oscura que la otra,
y el mundo, los árboles, los hombres, todo, yo
mismo,
sólo éramos los fantasmas de mi sueño,
un sueño eterno, ya sin día ni despertar posible.
...

("Soliloquio de medianoche",
Aom, LBP)

Lo cierto es que los poemas de *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra* son "poesía de soledad y poesía de comunión": [47] más acá o más allá del ensimismamiento frecuente, Octavio Paz alcanza la comunión perfecta con el hombre; alcanza a participar en la muerte del "otro" con incitantes revelaciones:

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
La que murió noche tras noche
y era una larga despedida,
un tren que nunca parte, su agonía.

[46] Cf. J. M. Cohen, *26*, p. 328.
[47] Cf. nota 41.

Codicia de la boca
al hilo de un suspiro suspendida,
ojos que no se cierran y hacen señas
y vagan de la lámpara a mis ojos,
fija mirada que me abraza a otra,
ajena, que se asfixia en el abrazo
y al fin escapa y ve desde la orilla
cómo se hunde y pierde cuerpo el alma
y no encuentra unos ojos a que asirse...
¿Y me invitó a morir esa mirada?
Quizá morir con otro no es morirse.
Quizá morimos sólo porque nadie
quiere morirse con nosotros, nadie
quiere mirarnos a los ojos.

("Elegía interrumpida", *Puerta*, LBP)

Lo mismo que alcanza a participar, más estrechamente quizás, en la vida del "otro" (con ciertos ecos a veces de la orientación socialista de los años mozos), es decir que alcanza la participación con el hombre en la *convivencia:*

Llamar al pan el pan y que aparezca
sobre el mantel el pan de cada día;
darle al sudor lo suyo y darle al sueño
y al breve paraíso y al infierno
y al cuerpo y al minuto lo que piden;
reír como el mar ríe, el viento ríe,
sin que la risa suene a vidrios rotos;
...
saber partir el pan y repartirlo,
el pan de la verdad común a todos,
verdad de pan que a todos nos sustenta,
por cuya levadura soy un hombre,
un semejante entre mis semejantes;
pelear por la vida de los vivos,
dar la vida a los vivos, a la vida,
...

("La vida sencilla", *Puerta*, LBP)

De esta manera, vivir de nuevo la *revelación del otro*, del otro que es en rigor *otro yo*, da a Octavio Paz la mayor certeza

de una existencia plena y concreta, que el poeta puede lograr desde su modo de instalación en el mundo: "verdad de pan... por cuya levadura soy un hombre, un semejante entre mis semejantes". La revelación del otro es para el poeta su propia revelación, como lo alcanza a percibir en otro de los manifiestos más importantes de autorrepresentación del mundo, "El prisionero" (*Aom*, LBP):

El hombre está habitado por silencio y
vacío.
¿Cómo saciar esta hambre,
cómo acallar este silencio y poblar su
vacío?
¿Cómo escapar a mi imagen?
Sólo en mi semejante me trasciendo,
sólo su sangre da fe de otra existencia.

La realidad de la realidad

La revelación del "otro" —que da a Octavio Paz la certeza de su propia existencia— anuncia ya la percepción de "lo otro", linda con la conciencia de todo lo que rodea al *yo* del poeta. Más aún: lo que empuja a Paz a no conformarse con ser solamente "mentira y espejismo" se funda justamente en el presentimiento de realidades distintas del propio yo, en la percepción de realidades cuyo modo de existir prefigura la existencia plena del yo, o da fe de ella:

Dame, tacto, las formas que conozco,
labios como los míos,
yemas vivas, mortales;
dadme, sentidos míos,
razón que me desvela,
algo que yo conozca y me conozca,
para asirme y asirte,
para reconocerme.
...
Dame tan sólo el tacto.
En la forma mi sed se reconcilia
y recobro mi ser y la inocencia.

("Al tacto", *Aom*, LBP)

Así vemos que en la búsqueda de su *yo*, Octavio Paz recibe iluminaciones que tocan de lleno con la preocupación por el ser verdadero del mundo.

La contaminación, advertida de antemano, no sorprende aquí puesto que ya hemos visto, al revisar el valor dado a la intuición, que para nuestro poeta el hombre y el mundo se confunden casi en una sola sustancia elemental. Con todo, también vemos que, precisamente por esto, Paz siente la necesidad de domesticar la materia informe y distinguir en ella las formas en peligro de disolverse para siempre. Hemos visto, además, que gracias a la conciencia de sí mismo comienza a entender la entidad del propio yo y a rescatar su identidad. Sin embargo, la introspección resulta ser únicamente el primer paso: sólo la apercepción de las relaciones del yo con "lo otro" puede dar cabalmente sentido a la naturaleza profunda de este yo. Por esto, en el azar de la creación se da algo también previsible: el mundo es, en última instancia, una proyección (¿invención?) del yo del poeta, cuyas pulsaciones le dan al mundo su ser verdadero y último.

Consecuentemente, el yo —visto y vivido como parámetro de lo que existe— suele dar a la apercepción de sus relaciones con la realidad cierto ímpetu parecido a los movimientos del "insight":

> Desnudo mar, sediento mar de mares,
> hondo de estrellas si de espumas alto,
> prófugo blanco de prisión marina
> que en estelares límites revienta.
> . . .
>
> ¿Dónde principias, mar, dónde te viertes?
> ¿Dónde principias, tiempo, *vida mía*,
> ejército de humo y de mentira,
> adónde vas, latido, carne, sueño?
>
> ¿Dónde te viertes, avidez de nada?
> *No soy la piedra que se precipita,*
> *soy su caída, y más, soy el abismo,*
> el círculo de sombra en que se ahonda.
>
> ("Mar por la tarde", *Vigilias*, LBP)

Así pues, este modo de hundirse en la realidad parece responder tanto a los resabios de una actitud existencial —el goce de sentirse pura existencia—, como una intensa voluptuosidad de las formas.[48] Estas dos emociones parecen también presidir, en principio, la visión del mundo que cristaliza en la mayoría de los poemas, ya sea como vivencia complementaria, ya sea como visión fundamental.

La segunda posibilidad, la menos frecuente, cristaliza en "Lago" (*Asueto*, LBP), composición que nos permite ver hasta qué punto la fruición de los sentidos llega a postergar toda otra visión. En principio, el poema parece un exultante himno a la Creación:

Entre montañas áridas
las aguas prisioneras
reposan, centellean,
como un cielo caído.

Una mitad violeta,
otra de plata, escama,
resplandor indolente,
soñoliento entre nácares.

Nada sino los montes
y la luz entre brumas;
agua y cielo reposan,
pecho a pecho, infinitos.

Como el dedo que roza
unos senos, un vientre,
estremece las aguas,
delgado, un soplo frío.

Vibra el silencio, vaho
de presentida música,
invisible al oído,
sólo para los ojos.

Sólo para los ojos
esta luz y estas aguas,

[48] Cf. *infra*, I, INVENTO DE LA PALABRA: "Lengua e imagen".

esta perla dormida
que apenas resplandece.

¡Todo para los ojos!
Y en los ojos un ritmo,
un color fugitivo,
la sombra de una forma,
un repentino viento
y un naufragio infinito.

Con todo, el goce desbocado de los sentidos es únicamente la impresión primera: bien pronto empezamos a percibir, vagamente al principio, algo que no caza con la euforia superficial de las imágenes, y si prestamos más atención al texto, advertimos que también muy pronto empezaron a aparecer signos muy claros de significativas limitaciones a lo espléndido del color, el sonido o la forma:

> como un cielo caído/ ...resplandor indolente/ soñoliento entre nácares/ ...esta perla dormida/ que apenas resplandece./ ...un color fugitivo,/ la sombra de una forma,/

Claro está que la sucesión de imágenes bien podría entenderse como fruto de una mórbida, lánguida dulzura que dominó al poeta. Podría entenderse... si no fuera por el contraste cada vez más neto entre el comienzo y el final de cada haz de heptasílabos y si no fuera por el tono y las expresiones concretas del último haz, de los cuatro versos finales, especialmente, en los que se condensa el ritmo dialéctico para dejar vibrando en el aire la sensación de "un naufragio infinito". Naufragio infinito (¿eterno?) de los sentidos y del alma ante la diafanidad fantástica de la luz y del color, ante las delgadas armonías del silencio, música casi, y ante la levedad (¿existencia precaria?) de las formas.

Sintomáticamente la experiencia se repite en varias composiciones, y en más de un poema sentimos que a pesar del esplendor acumulado, la conciencia de su condición efímera deja a Octavio Paz a horcajadas entre la fruición y el recelo; deja al poeta en la discordia que puebla su poesía hasta cuando contempla un objeto de ficción, una espléndida figura de mujer

suspensa "en la frontera apenas de lo vivo". Y en esta figura, la suntuosa realidad, que le da forma y la envuelve, es para el poeta evidencia o premonición —en la suma total, el "antes" o el "después" (nuestra pobre medida del tiempo) no cuentan— resultan ser cifra, evidencia, de los horrores que las apariencias esconden:

No suena el viento,
dormido allá en sus cuevas
y en lo alto detenido el cielo,
con sus estrellas y sus sombras.
Entre nubes de yeso arde la luna.

...

Y las cosas despiertan, vueltas sobre
sí mismas,
y se incorporan en silencio,
con el horror oculto
que su verdadero ser les infunde.
Y despiertan los ángeles de yeso,
los ángeles de fuego de artificio,
el nahual y el coyote y el aullido,
las ánimas en pena que se bañan
en las heladas playas del infierno,
y la niña que danza y la que se duerme
en una caja de cartón con flores.[49]

("A un retrato", *Aom*, LBP)

En un mundo, que es inventado por el yo del poeta y es también parte de ese yo, el pesimismo que ensombrece agriamente la videncia última del ser profundo de la realidad, se funde y se confunde con el desesperante vaivén de la conciencia, solicitada al mismo tiempo por la fruición de la existencia y la duda de ser, empujada a la "comunión" y a la soledad, alzada por la esperanza y prisionera de su aporía:

En llamas, en otoños incendiados,
arde a veces mi corazón,

[49] Referencia implícita a tradiciones populares (el "entierro del angelito", en este caso) que ha de seguir presente en *La estación violenta*. Cf. *infra*, II, EL PODER DEL SIGNO.

puro y solo. El viento lo despierta,
toca su centro y lo suspende
en la luz que sonríe para nadie:
¡cuánta belleza suelta!

Busco unas manos,
una presencia, un cuerpo,
lo que rompe los muros
y hace nacer las formas embriagadas,
un roce, un son, un giro, un ala apenas,
celestes frutos de la luz desnuda.
...
Y algo que no se sabe y dice "nunca"
cae del cielo,
de ti, mi Dios y mi adversario.

("Otoño", *Vigilias*, LBP)

Y es muy probable que precisamente esta videncia implacable sea lo que inspira el repliegue en busca de los orígenes, del yo y del mundo juntamente:

Llevadme hacia mi origen,
ojos de la memoria de mi sangre,
llevadme, desatadme de mí mismo,
...

Allá, llevadme allá,
donde tu nombre, mundo,
es tan eterno y mío,
que vives en mí, mueres conmigo,
y yo no me conozco
sino en la prisa de tus ciegas aguas,
ignorante de mí como tú mismo,
tal la luz y la sombra se confunden
en la entraña del día.

(X, *Noche*, AOM)

Sólo que esta peregrinación a las fuentes no siempre consigue aliviar —como hemos visto— las congojas del poeta ya que muchas veces con ella se hacen más evidentes los horrores y las miserias que la realidad esconde en sus huecos oscuros.

Horrores, falacias y miserias, en principio, de la materia elemental (indistinta sustancia del hombre y del mundo) de cuya estéril y absurda existencia puede ser figura exacta *el polvo,* en cuanto que es soporte inerte de todo lo que aún se agita y materia por la que alguna vez corrió la vida, sustancia que atesora la vida, ahogándola:

Ay polvo avaricioso,
con tan callados pasos me penetras
y todo lo que habitas
tan silenciosamente me despuebla,
que ya tan sólo soy lo que yo fui,
la tumba de mí mismo,
el aposento hueco, desangrado,
del polvo en que me guardo y atesoro.

En estas gracias atroces;
este latir que tanto me enamora;
...
todo lo que me engendra
y me besa o me mata cada día;
hasta este mismo miedo
que si te nombra, polvo, es por huirte,
polvo será, sin ojos que lo vean.

Porque mis ojos y los tuyos, todos,
serán hundidos en el polvo ciego.

("Al polvo", *Aom,* AOM)

Sórdidas falacias y miserias que son, finalmente, "el aquí y el ahora" del hombre concreto, un "aquí y ahora" que repite el ámbito descubierto y denunciado por los poemas de *Entre la piedra y la flor:*

Unos me hablaban de la patria.
Mas yo pensaba en una tierra pobre,
pueblo de polvo y luz,
y una calle y un muro
y un hombre silencioso junto al muro
y aquellas piedras bajo el sol del páramo
y la luz que en el río se desnuda...
olvidos que alimentan la memoria,

que ni nos pertenecen ni llamamos,
sueños del sueño, súbitas presencias
con las que el tiempo dice que no somos,

("Razones para morir", *Puerta*, LBP)

Naturaleza radical de la palabra

Creo que pocas veces la palabra (la poesía) ha sido tema de alusiones ocasionales y de poemas enteros con iguales frecuencia y énfasis que en AOM y LBP. Pocas veces también un complejo así de numeroso habrá guardado parecida unidad y parecida coherencia con unas pocas concepciones fundamentales: la poesía como "ejercicio espiritual" y como "experiencia vital" (algo en lo que el poeta se realiza y algo que a la vez lo trasciende),[50] la poesía como "revelación última" del mundo (validez incuestionable del sueño del poeta visionario)[51] y, finalmente, la poesía como "instrumento creador" lo mismo que "fruto de la creación".

Como en el caso de los núcleos temáticos anteriores, el "yo" y la "realidad de la realidad", la significación última de la palabra está dada por iluminaciones súbitas. Con todo, esta vez Octavio Paz va creando composiciones, especies de "summa" de revelaciones parciales que, si bien no lo dicen todo de una sola vez, han ido reuniendo y sistematizando el "corpus" de las visiones primordiales y de motivos que éstas convocan. Entre estas sumas poéticas, se destacan "Palabra", "Nacían las palabras...", "Delicia", de AOM, y "Nocturno", "Niña", "Silencio", de LBP, y muy especialmente "La poesía", que cierra el primer libro y abre el segundo (con leves variantes) a modo de "ars poetica" fundamental.

En buena parte, la nervadura de las revelaciones parciales es la visión de que la palabra tiene, como ya he dicho, poder creador en sí misma:

Nombras el árbol, niña.
Y el árbol crece, lento y pleno,

[50] Según lo expresó Octavio Paz en el "segundo manifiesto" de *Taller, 86*, p. 56.
[51] Cf. nota 31.

anegando los aires,
verde deslumbramiento,
hasta volvernos verde la mirada.
Nombras el cielo, niña.
Y el cielo azul, la nube blanca,
la luz de la mañana,
se meten en el pecho
hasta volverlo cielo y transparencia.
...

("Niña", *Asueto*, LBP)

Si la palabra crea o da nueva vida a las cosas, es ella misma, entonces, la que puede dar más cabalmente respuesta a las constantes indagaciones de Paz y hasta guiarlo en su peregrinación a las fuentes:

Dueño de la palabra, del agua y de la sal,
bajo mi fuerza todo nacía otra vez como al Principio;
si mis yemas rozaban su sopor infinito
las cosas cambiaban su figura por otra
acaso más secreta y suya, de pronto revelada,
y para dar respuesta a mis atónitas preguntas,
el fuego se hacía humo,
el árbol temblor de ojos, el agua transparencia,
y las humildes yerbas, y el musgo entre las piedras
y las piedras
se hacían lenguas.

("Soliloquio de medianoche", *Aom*, LBP)

Claro está que no se trata aquí de cualquier palabra, sino de aquella que nace —como la del Génesis y según el Génesis— del profundo amor a lo que ha de ser creado, criatura misteriosamente presentida antes de todos los tiempos. Se trata, en fin, de la palabra que se alza en y por la poesía:

Nacían las palabras.
Golpeaba en sus sílabas la sangre.
Nacía la que se llama como la luna en el
mar,

por la que nace la luz de su sepulcro
y las piedras se sueñan escultura.
Nacían todas las olvidadas por la vieja
lluvia y el hombre
que viven en la Poesía.

(I, *Clara sombra,* AOM)

Por esto mismo, el único hombre capaz de decir la palabra que engendra, el "cazador del ser", es el poeta porque es el único capaz de nombrar la realidad y hacerse dueño de ella:

Sobre su verde talle una flor roja me
hablaba
y sólo yo entendía su cifrado lenguaje;
una palabra mágica me abría cada noche
las puertas de los cielos
y el mismo sol macizo palidecía ante mi
espada de madera.

("Soliloquio de medianoche",
Aom, LBP)

Con todo, su fuerza es paradójica, es arma de doble filo porque a la vez que inventa la realidad y la posee, es poseído por su creación: es poseído y "hecho otro" por su revelación y por la palabra que la encarna:

Subes de lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea.
Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espada frenética.
...

Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
hielas mi frente
y haces proféticos mis ojos.

La visión de la poesía toca, así, con los supuestos del poeta "visionario", con los del poeta "daimónico". Creador visionario en cuanto que su mundo, el mundo soñado, tiene más validez que el de las apariencias; creador daimónico en cuanto siente que sólo su sueño revela la realidad profunda y el significado verdadero de lo vivido, porque la poesía participa de la verdad no aprendida y se erige en testimonio de lo que de veras *es:*

Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras.
Rozo al tocar tu pecho
la eléctrica frontera de la vida,
la tiniebla de sangre
donde pacta la boca cruel y enamorada,
ávida de destruir lo que ama
y revivir lo que destruye,
con el mundo impasible
y siempre idéntico a sí mismo,
porque no se detiene en ninguna forma,
ni se demora sobre lo que engendra.

("La poesía", *Aom*, LBP)

Junto a estas revelaciones de fondo se da también un complejo de incitantes motivos secundarios. Entre ellos, el de la poesía entendida como impulso misterioso, que nace súbitamente:

Como en el mar desierto surge, de entre
las olas,
una que se sostiene,
estatua repentina,
...
tú, delicia, imprevista criatura,
brotas entre ávidos minutos,
alta quietud erguida, suspensa eternidad.

("Delicia", *Aom*, AOM)

y resulta ser un asedio tenaz e incontenible:

Llegas silenciosa, secreta, armada,
tal los guerreros a una ciudad dormida;
quemas mi lengua con tus labios, pulpo,
y despiertas los furores, los goces,
y esta angustia sin fin
que enciende lo que toca
y engendra en cada cosa
una avidez sombría.

Estas iluminaciones insisten en colocar a Octavio Paz en la línea de los poetas románticos; con todo, los versos que siguen en cada uno de los poemas citados, muestran que también en este caso Paz recrea y trasciende tal herencia. En "Delicia", lo misterioso no es tanto el "rapto" en sí como el sacudimiento del ser por la palabra, sacudimiento que libera al mundo de sus espesuras y aporías:

Entre conversaciones o silencios,
lenguas de trapo y de ceniza,
las infinitas jerarquías,
los escaños del tedio, los bancos del
tormento,
naces, poesía, delicia,
y danzas, invisible, frente al hombre.
El presidio del tiempo se deshace.

En "La poesía", el asedio insostenible no es precisamente la "inspiración" de los románticos: lo que arrebata al poeta es el comienzo de la ascesis:

El mundo cede y se desploma,
como metal al fuego.
Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes.

Catarsis necesaria para que el poeta pueda recorrer "con ojos límpidos un mundo penosamente soñado", para que se haga "de veras otro":

Percibo el mundo y te toco,
sustancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.

Y quizás por esto mismo, por los aguijones que la creación encierra, Paz quiere negarse, inútilmente, al asedio:

Verdad abrasadora,
¿a qué me empujas?
No quiero tu verdad,
tu insensata pregunta.
¿A qué esta lucha estéril?
No es el hombre criatura capaz de
contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma,
mas hace arder todas las formas
con su secreto fuego indestructible.

Pero insistes, lágrima escarnecida,
y alzas en mí tu imperio desolado.

("La poesía", *Aom*, LBP)

Más aún: en otras ocasiones el poeta se siente dividido por tensiones que llegan a dejarlo casi vacío, vacío si no fuera por la angustia final:

Por buscarme, Poesía,
en ti me busqué:
deshecha estrella de agua,
se anegó mi ser.
Por buscarte, Poesía,
en mí naufragué.

Después sólo te buscaba
por huir de mí:
¡espesura de reflejos
en que me perdí!

Mas luego de tanta vuelta
otra vez me vi:

el mismo rostro anegado
en la misma desnudez;
las mismas aguas de espejo
en las que no he de beber;
y en el borde del espejo
el mismo muerto de sed.

("El sediento", *Asueto*, LBP)

Angustia de quien se sentía llamado a rehacer el mundo y de pronto se ve confundido entre reflejos inasibles. Angustia de quien parecía convivir naturalmente con el misterio y con la paradoja y se ve de pronto acosado por enigmas insondables y por duras luchas de contrarios, dos formas del acoso que no siempre tienen netas sus fronteras.

Entre los "enigmas" aparece uno que turba especialmente al poeta porque atañe directamente a su entidad: ¿quién es de verdad el creador del poema? La inquietud no es exclusiva de Paz,[52] pero en nuestro poeta nace precisamente de su propia visión de la poesía. Esto es, si la poesía es la palabra que "hace otro al poeta", ¿quién se la dicta?:

Cuando sobre el papel la pluma escribe;
a cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?

Y más aún: ¿a quién se dirige finalmente?:

¿A quién escribe el que escribe por mí,
orilla hecha de labios y sueño,
quieta colina, golfo,
hombro para olvidar al mundo para
siempre?

52 También aquí Paz coincide con Borges. Cf. "Borges y yo", 23, pp. 50-51 y "A quien leyere", prefacio de *Fervor de Buenos Aires*, 21: "Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlos usurpado yo, previamente. Nuestros hados poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor".

La única respuesta posible (el desdoblamiento y la reintegración) no puede ser más desoladora:

Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
escoge una palabra, se detiene,
duda entre el mar azul y el monte verde.
Con un ardor helado
contempla lo que escribo.
Todo lo quema, fuego justiciero.
Pero este juez también es víctima
y al condenarse se condena:
no escribe a nadie, a nadie llama,
a sí mismo se escribe, en sí se olvida,
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo.

("Envío", *Vigilias*, LBP)

En cuanto a los contrarios que se agitan en la poesía, algunas veces turba a Octavio Paz el tumulto de imágenes encontradas:

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta
y densa.

("La poesía", *Aom*, LBP)

Confusión que toca con la "noche oscura" en que lo hunden la sequedad espiritual o la impotencia de la palabra, cuando no las dos adversidades a la vez, una como consecuencia de la otra:

Di, ¿qué demonio hace mi lengua
impura
y turbia mis palabras
y desierta mi vena,
que no reflejo nada,
sino tu espanto, Mundo?

(VII, *Noche*, AOM)

Al mismo tiempo desvela a Octavio Paz la doble condición de la palabra: instrumento de creación y cosa creada:

> Palabra ya de mí, pero sin mí,
> como el hueso postrero,
> anónimo y esbelto, de mi cuerpo:
> sabrosa sal, diamante congelado
> de mi lágrima oscura.

Y más que el dualismo en sí, desvela al poeta lo que parece ser una de sus consecuencias: la ambigüedad de la palabra:

> Palabra, voz exacta
> y sin embargo equívoca;
> oscura y luminosa;
> espejo y resplandor;
> resplandor y puñal,
> vivo puñal amado,
> ya no puñal, sí mano suave:
> fruto.
>
> ("Palabra", AOM)

Ambigüedad, conducta esquiva, que muchas veces desespera a Paz y llega a dictarle reproches rencorosos, tan agrios por momentos como el conocido apóstrofe "Las palabras" (*Aom*, LBP), y otras veces le da la evidencia de que la palabra (la poesía) linda con otro misterio:

> y en círculos concéntricos el sonido
> se ahonda
> hasta clavarse en el silencio,
> flecha que retrocede hasta su origen...

Estos versos de "Delicia", no hacen más que actualizar una intuición juvenil:

> Sombra, trémula sombra de las voces.
> Arrastra el río negro mármoles ahogados.
> ¿Cómo decir del aire asesinado,
> de los vocablos huérfanos,
> cómo decir del sueño?

Sombra, trémula sombra de las voces.
Negra escala de lirios llameantes.
¿Cómo decir los nombres, las estrellas,
los albos pájaros de los pianos nocturnos
y el obelisco del silencio?
...
¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?

("Nocturno", *Vigilias*, LBP)

Por los primeros versos pareciera que en la composición priva la vivencia de lo inefable. Con todo, la segunda interrogación nos pone en guardia con su "cómo decir... el obelisco del silencio", y el verso final redondea cabalmente la significación total del poema. Una significación que entronca directamente con la última fase de "Niña", versos que contrastan violentamente con la exaltación inicial del poder creador de la palabra:

Nombras el agua, niña.
Y el agua brota, no sé dónde,
baña la tierra negra,
reverdece la flor, brilla en las hojas
y en húmedos vapores nos convierte.

No dices nada, niña.
Y nace del silencio
la vida, en una ola
de música amarilla;
su dorada marea
nos alza a plenitudes
nos vuelve a ser nosotros, extraviados.

Y es que, a fin de cuentas, estos poemas asumen, en un nuevo giro de la visión poética (recordemos el movimiento circular y concéntrico de la autorrepresentación del mundo), otra percepción súbita: la poesía no es siempre la palabra *dicha*, junto a ella cabe también la palabra *callada*, el silencio: [53]

[53] Preocupación que han destacado R. Xirau, *107*, p. 9 S. Yurkievich, *109*, p. 213, y que algunos críticos han relacionado con la poesía "especialista", posterior a *La estación violenta* (cf. J. Franco, *44*, G. Palau de Nemes, *76*, I. Vitale, *119*) y que K. Müller-Bergh interpreta como una relación con la poesía de San Juan de la Cruz (cf. nota 5).

Así como del fondo de la música
brota una nota
que mientras vibra crece y se adelgaza
hasta que en otra música enmudece,
brota del fondo del silencio
otro silencio, aguda torre, espada,
y sube y crece y nos suspende
...
se desvanece el grito:
desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen.

("Silencio", *Asueto*, LBP)

Así, entre desconciertos y evidencias, entre pugnas y conciliaciones, finalmente se alza la certeza de un destino, que Paz acepta por más que esconda angustia, soledad y hasta enajenación:

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.
Déjame que me pierda en unos labios,
un soplo vagabundo sin contornos,
breve aroma que el aire desvanece.

También la luz en sí misma se pierde.

("Destino del poeta", *Asueto*, LBP)

Y lo acepta porque adivina que a pesar de los naufragios la creación poética es riesgo y flecha en el blanco, anonadamiento y afirmación de sí mismo:

¿Quién canta en las orillas del papel?
Inclinado, de pechos sobre el río
de imágenes, me veo, lento y solo,
de mí mismo alejarme: oh letras puras,
constelación de signos, incisiones
en la carne del tiempo, ¡oh escritura,
raya en el agua!
Voy entre verdores
enlazados, voy entre transparencias,
entre islas avanzo por el río,

por el río feliz que se desliza
y no transcurre, liso pensamiento.
Me alejo de mí mismo, me detengo
sin detenerme en una orilla y sigo,
río abajo, entre arcos de enlazadas
imágenes, el río pensativo.

Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro,
río feliz que enlaza y desenlaza
un momento de sol entre dos álamos,
en la pulida piedra se demora,
y se desprende de sí mismo y sigue,
río abajo, al encuentro de sí mismo.

("Arcos", *Asueto*, LBP)

Octavio Paz acepta y cumple su destino porque en la poesía cobran plena certeza el sueño, su propia existencia y la del mundo:

Insiste, vencedora,
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
implacable y despótica,
sustancia de mi alma.

Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras.

("La poesía", *Aom*, LBP)

Los contrarios de que estamos hechos

Al dar el salto, Octavio Paz hace de la paradoja una de las pautas de la revelación del mundo. Ya en la "otra orilla", al ir descubriendo los hitos primordiales de la revelación (el "yo", la realidad, la poesía), el poeta toca —ya lo hemos visto— formas o manifestaciones, especialmente significativas, de estos tres hitos. En otras palabras, el poeta da con el *sueño*, el *amor*,

la *muerte*, el *tiempo*, que son precisamente arquetipos de "los contrarios de que estamos hechos".

El sueño: evasión y retorno

Ya hemos visto que para Octavio Paz el "aquí" y el "ahora" del hombre resultan ser a menudo la realidad del hombre anclado en un mundo enemigo. Mundo que a veces está hecho sólo de formas inertes o espejismos helados entre los cuales hasta el poeta mismo no es más que otra fantasmagoría desolada:

> Me encontré entre la niebla.
> Rostros de niebla, formas indecisas,
> mundo que no se atreve
> y antes de ser se desvanece.
> . . .
> Un leve viento me empujaba.
> Grises muros y calles.
> Gentes de piedra o carne,
> gentes erguidas en su orgullo
> de ser reales, carne, sangre, piedra.
> Mas a solas, de pronto,
> un espejo, unos ojos, un silencio,
> precipicios abrían, inflexibles:
> el minuto vacío, consumado,
> y el sin fin del vacío,
> y la espera, y el tedio de la espera,
> y el cotidiano horror de ser reales.
>
> ("El visitante", *Puerta*, LBP)

El absurdo del mundo, y con él la devastación interior, parecen haber tocado fondo. Sabemos, sin embargo, que en las situaciones límite, en momentos como éste, Paz logra alzarse de sus propias cenizas; y ahora, la ansiedad de sobrevivir lo empuja a la rebeldía o a la evasión. Lo empuja a renegar de este mundo de "formas indecisas":

> Atrás el cielo,
> atrás la luz y su navaja,

atrás los muros de salitre,
atrás las calles que dan siempre a
otras calles.
Atrás mi piel de vidrios erizados,
atrás mis uñas y mis dientes
caídos en el pozo de un espejo.
...

("Ni el cielo ni la tierra",
Aom, LBP)

La rebeldía es una forma de liberación que tienta al poeta frecuentemente; pero por sí sola apenas puede ser una negación más, y en este caso no resuelve la ansiedad de supervivencia sino que sigue dejando al poeta caído en "el pozo de un espejo". Ante fracasos como éste, Paz puede ser empujado a replegarse, como se advierte en los últimos versos de "El visitante" (*Puerta*, LBP):

Un leve viento me empujaba.
Calles y soledades. Un grito. Nada.
Cansado al fin de un mundo de fantasmas
me perdí en la niebla que me hizo.

Con todo, este perderse en la niebla *que lo hizo* responde tanto a la aceptación sin más de un mortificante *casi no-ser*, como al modo de reiniciar el camino hacia *la restauración de sí mismo*, camino lleno de vallas, de alternativas que se contradicen.

Como punto de partida, el perderse en la niebla equivale a un acogerse a lo oscuro:

Ya por *cambiar de piel o por tenerla*
nos acogemos a lo oscuro,
que nos viste de sombra
la carne desollada.

que da, por caminos diferentes a los ya vistos, nueva certeza del yo:

Nos vamos hacia adentro, túnel negro.
"Muros de cal. Zumba la luz abeja
entre el verdor caliente y ya caído

en las hierbas. Higuera maternal:
la cicatriz del tronco, entre las hojas,
era una boca hambrienta, femenina,
viva en primavera. Al mediodía
era dulce trepar entre las ramas
y en el verde vacío suspendido
en un higo comer al sol, ya negro"

Así, acogerse a lo oscuro, ir hacia adentro por su túnel negro, es dar finalmente con la luz, reverso de la sombra, y con ella reencontrar una antigua garantía de existencia en firme:

Huimos a la luz que no nos miente
y en un papel cualquiera
escribimos palabras sin respuesta.
Y enrojecen a veces
las líneas azules, y nos duelen

("La sombra", *Puerta*, LBP)

Más aún: perderse en la niebla y, concretamente, acogerse a lo oscuro es aceptar, en principio, el mundo de "formas indecisas" para crear, en soledad y a partir de una realidad cobarde, el mundo verdadero; mundo que resurge de la disolución, empezando por rehacer al poeta mismo:

Vivimos sepultados en tus aguas desnudas,
oh Noche, mar de carne, vapor o lengua lenta,
codicioso jadeo de negra bestia pura.

La tierra es infinita, curva como cadera,
henchida como pecho, como vientre preñado,
mas, como tierra, es tierra, reconcentrada, densa.

Sobre esta roca tierna, ceniza de los años,
tendido como río, como piedra dormida,
yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado.

Y con mi sueño crece la silenciosa espiga;
es soledad de estrella su soledad de fruto:
dentro de mí se enciende y alza su maravilla.

(III, *Noche*, AOM)

Con esto, Octavio Paz persevera en la actitud del poeta visionario: la confianza en el sueño que arrasa las formas del "mundo que no se atreve" para darle su propia forma:

El Sueño nos penetra,
rompe los lazos,
sus formas nos anegan:
alza sobre las formas
su sombra que devora toda forma.

("Al sueño", *Aom*, AOM)

El sueño se toma venganza de la realidad cobarde y rehace al poeta; pero al mismo tiempo se alza como otra inquietante criatura. Para empezar, el sueño estremece y duele como toda creación:

Dueles, atroz dulzura, ciego cuerpo nocturno
a mi sangre arrancado; dueles, dolida rama,
caída entre las formas, en la entraña del mundo.

Duele y confunde porque en él se agitan, confundidos, *el sueño* del poeta alucinado (la revelación del mundo) y *los sueños* (fantasías del hombre dormido), que por momentos lograban entibiar el desamparo del poeta perdido entre los fantasmas de la realidad enemiga:

Dueles, recién parida, luz tan en flor mojada;
¿qué semillas, qué sueños, qué inocencias te laten,
dentro de ti me sueñan, viva noche del alma?

Con todo, en esta misma ambigüedad, Paz descubre un principio de conciliación: *los sueños* no son únicamente formas del limbo en que se hunde el dormido, son también materia a la que *el Sueño*, vigilia tenaz del poeta visionario, da su forma y sentido:

El sueño de la muerte te sueña por mi carne,
mas en tu carne sueña mi carne su retorno,
que el Sueño es una entraña para el sueño que nace.

Sobre cenizas duermo, sobre la piel del globo;
en mi costado lates y tu latir me anega:
las aguas desatadas del bautismo remoto
mi sueño mojan, nombran y corren por mis venas.

(III, *Noche*, AOM)

Asimismo, el sueño confunde y angustia al poeta porque éste descubre que de ninguna manera puede escapar a su destino: la revelación lo lleva a ser testimonio vivo, precisamente, del mundo que pretendía esquivar:

Oh mundo, único engaño verdadero,
¿soy tu sueño,
el espejo en que miras tu figura,
la conciencia de ti, de tu apariencia?

Sólo que ahora, en la ascesis del sueño, la disolución del mundo tiene sentido de catarsis, que restaura la realidad y, además, la hace fecundar nuevos sueños:

Toco tu destrucción,
tu verde renacer entre mis ruinas;
por mis sentidos subes
hacia tu luz más alta.
...
Y la llameante tierra crece en impetuosas
o caídas formas,
como la luz del alba
alza su esbelta flauta
y por los aires se derrama
su invasora inocencia cotidiana.
...
brota la flor del sueño en la aridez de
un labio
y la violencia hermosa que engendra una
colérica ternura
y el hueso renace en un arbusto
y el pie que no fatiga el aire,
todo lo vivo que encorva la ternura y
desnuda el delirio.

("Encuentro", *Aom*, AOM)

Así, el sueño del poeta quimérico termina siempre por iluminar desde nuevos ángulos la representación total del mundo, resolviendo contradicciones internas.

Para empezar, da nuevo sentido a la vida del hombre al iluminar el pacto de contrarios que dan cuerpo a su existencia:

Sueño, bajo tu manto delirante
el hombre, aniquilado, se conquista.
Oh vencedor espeso,
en tus aguas impuras,
sobre tus lentas aguas desdeñosas
nos alzas, y nos hundes
en tus aguas frenéticas, voraces;
nos inundas, deshabitas y pueblas,
nos das, con tus labios,
vida o muerte sin forma,
la gracia de lo eterno, tu materia.

("Al sueño", *Aom*, AOM)

Luego da nuevo sentido a la realidad y al sueño mismo al resolver su turbadora ambigüedad:

Sereno cielo azul,
oro naciente, tierno,
soledades sonoras o calladas
del aire sin cadenas, hechizados.

Y surgen formas de esa viva nada,
¡formas, nubes henchidas,
evidencias del mundo
para los ojos puros!
...

Y la mano sedienta
desata las criaturas de sí mismas;
el dormido, del *sueño;*
el agua, de su cauce;
de la llama, la luz;
la imagen, de la forma,
y la forma, del *sueño.*

(XI, *Noche*, AOM)

Con esto, el sueño en sí resulta ser en suma manifestación de lo que es en plenitud y forma de la plenitud misma. Resulta ser también paso a la revelación última, voz restaurada del poeta. Esto último hace que el sueño del poeta visionario coincida con la poesía en sentido estricto: si ponemos "sueño" en lugar de "poesía", en el primer verso del fragmento que sigue, la significación no cambia:

> Por ti, delicia, *poesía,*
> breve como el relámpago,
> el mundo sale de sí mismo
> y se contempla, puro, desasido del
> tiempo.
> Pueblas la soledad del solitario
> y en el arrobo aíslas al hombre
> encadenado.
>
> ("Delicia", *Aom*, AOM)

La significación no cambia dentro de la visión de Octavio Paz y de su código expresivo. Y si la sustitución parece abusiva, baste recordar los últimos versos de "La poesía" (*Aom*, LBP):

> Llévame, solitaria,
> llévame entre los sueños,
> llévame, madre mía,
> despiértame del todo,
> hazme soñar tu sueño,
> unta mis ojos con tu aceite,
> para que al reconocerte, me reconozca.

La experiencia amorosa

La revelación del amor es una de las constantes fundamentales de los poemas de AOM y de LBP. Aun cuando entre uno y otro libro pueden advertirse algunas diferencias de énfasis o de entonación, por encima de éstas los dos libros coinciden en la visión primordial de la experiencia amorosa y de su incidencia en la vida del hombre.

Para Octavio Paz el amor es fuerza avasalladora que lo saca

de sí y lo alza a la trascendencia; lo estremece con tal ímpetu que el poeta no siente la necesidad de demorarse en entender cabalmente la naturaleza de esta fuerza: el vértigo mismo da razón de sí:

Esto que se me escapa,
agua y delicia oscura,
mar naciendo y muriendo;
este fuego, que apenas hoy nacido
es ya tierra, cenizas indelebles;
estos labios y dientes,
estos ojos hambrientos,
me desnudan de mí
y su furiosa gracia me levanta
hasta los quietos cielos
donde vibra el instante,
la frenética música:
la cima de los besos,
la plenitud del mundo y de las
formas.

(VII, *Clara sombra*, AOM)

Vértigo en el que no cabe la distinción entre los ardores de la carne y los anhelos del alma porque el erotismo, la sexualidad, da plenitud a la existencia:

Asidos a la noche delirante,
no tenemos más voz que la del beso
que agrava la ternura en que crecemos,
ni más nombre que el silencioso,
antiguo,
de la sangre arribando a las formas
presentidas.

(III, *Raíz*, AOM)

Y no sólo a la vida del hombre, sino que también exalta las formas de la realidad, de tal modo que el éxtasis de los sentidos se confunde con las iluminaciones del sueño:

A través de la noche urbana de piedra
y sequía

entra el campo en mi cuarto.
Alarga los brazos verdes con pulseras de
pájaros,
con pulseras de hojas.
Lleva un río de la mano.
...
En mi frente, cueva que habita un relámpago...
Pero todo se ha poblado de alas.
Dime, ¿es de veras el campo que viene de
tan lejos
o eres tú, son tus sueños que sueñas a mi
lado?

("Visitas", *Girasol*, LBP)

Confusión o fusión, mejor dicho, en la que también el amor, como el sueño, fertiliza la voz del poeta:

Mi soledad feraz en ti reposa,
primera soledad estremecida;
mi corazón, su sed enardecida,
tenso y ávido en ti, muerte amorosa,

sangre final de la primera rosa.
Universo de amor alzó la vida,
creció mi carne, soledad vencida,
en otra carne que danzó, gozosa.

He de volver, amor, a tu alegría,
que esta desnuda voluntad amante
me da la sed, mas no lo que la sacia,

y los labios estériles un día
han de decir tu voz, agua y diamante,
júbilo y llanto, en renovada gracia.

("Sonetos, IX", *Primer día*, AOM)

Por otra parte, si por el amor el hombre se transforma en "soledad vencida", la experiencia erótica resulta ser una de las formas de comunicación con "el otro", intencionalidad básica, precisamente, de la poesía de AOM y, sobre todo, de LBP: [54]

[54] Cf. R. Xirau, *122*, pp. 143-147.

...
bailar el baile sin perder el paso
y dormir junto a un cuerpo luminoso
que es un sol que se tiende en una playa;
tocar la mano de un desconocido
en un día de piedra y agonía
y que esa mano tenga la firmeza
que no tuvo la mano del amigo;

("La vida sencilla", *Puerta,* LBP)

Forma de comunión con el otro, en que la mujer se alza como término perfecto del anhelo de participación puesto que ella motiva y acelera, en la unidad tensa de los cuerpos, la trascendencia del yo:

Y las sombras se abrieron otra vez y
mostraron un cuerpo:
...

Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en que creo,
única puerta al infinito.

("Cuerpo a la vista", *Girasol,* LBP)

Más aún: si el amor hace que el poeta cobre (o recobre) la capacidad de nombrar (revelar) el mundo, muchas veces es la mujer la que fertiliza la voz de la revelación y puebla el mundo del sueño:

... Todavía
la fiebre de tu mano, donde corren
esos ríos que mojan ciertos sueños,
hace crecer dentro de mí mareas
y aún suenan tus pasos, que el silencio
cubre con aguas mansas, como el agua
al sonido sonámbulo sepulta.

("El muro", *Puerta,* LBP)

De aquí resulta que por momentos la mujer llegue a ser vista como manifestación de la plenitud del Ser, como participación con el Absoluto:

> Tus ojos son la suma del relámpago y de
> la lágrima,
> silencio que habla,
> tempestades sin viento, mar sin olas,
> pájaros presos, doradas fieras adormecidas,
> topacios impíos como la verdad,
> ...
> espejos de este mundo, puerta del más allá,
> pulsación tranquila del mar a mediodía,
> absoluto que parpadea,
> páramo.
>
> ("Tus ojos", *Girasol*, LBP)

Ante este complejo de iluminaciones, que parecen definir la visión del amor, no nos extraña (como primera impresión al menos) que el poeta se abandone al dominio del amor:

> Amor, bajo tu sombra quedo,
> desnudo de recuerdos y de sueños,
> sangre sin voz, latir sediento y mudo.

y a lo que esta posesión le depara:

> Como la ciega llama al aire, vivo
> en tenso aprendizaje de lucero.
> Vivas horas gozadas en tu espera
> hacen más puro el verbo de tu nombre;
> bajo tu clara sombra
> nacen ojos y manos que se gozan
> con la caricia antigua de la tierra.
>
> (II, *Clara sombra*, AOM)

Con todo, si hemos visto a Octavio Paz luchar tenazmente por salvar su yo de las situaciones críticas en las que parecía perder su entidad cabal, resulta ahora desconcertante que ceda sin más a una posesión que casi lo anonada. Y lo cierto es que,

bien mirado, el abandono del poeta nunca es en el fondo tan decidido y absoluto como aparece en una primera aproximación a la poesía amatoria. El mismo poema del que acabo de citar un fragmento remata con versos en los que se deslizan dos antítesis, bastante sugestivas cada una por separado y mucho más todavía por el paralelismo que las satura, intensificando su significación total:

> Amor, dame tu voz, *quemante y fresca,*
> tu voz que *me destruye y resucita:*
> el reino de las flautas y la danza,
> la palabra del goce de la tierra.

Una vez más ciertos modos de expresión (sutiles advertencias que se deslizan entre los versos más exultantes) nos debieron poner en guardia desde el principio. Si no fue así, ahora empezamos a tomar conciencia de reservas, antinomias, contradicciones internas que se suceden y superponen con sospechosa insistencia tanto en los poemas de AOM como en los de LBP. Reservas como las que resume un soneto de *Primer día* (AOM):

> Engaño, soledad, noche fingida
> —los labios, sueño; lo soñado, muerto—
> que mi razón desvela enardecida.

y las que se suceden desde entonces intensificadas casi siempre con premonitorias antítesis:

> Amor de un cuerpo solo
> en el que *amo y odio*
> todos los vivos cuerpos
> que apenas amanecen por la tierra;

Antinomias o "contradicciones internas" que aparecen encarnadas tanto por antítesis, dicho en sentido estricto, como por sorprendentes asociaciones (*"feroz y necesario,* / mi amor que *te alimenta* y *me devora,"*; "tus ojos son *los ojos fijos del tigre* / y un minuto después son *los ojos húmedos del perro"*) y encarnadas también por la especial "inconformidad" entre los valores semánticos "normales" de un núcleo y su modificador

(gracia *furiosa, fiera* gracia, *dulce* ira, delicia *espantosa, inmóvil* oceano, *paralizado* río).

Si bien es cierto que cualquiera de estos modos de expresión puede ser señalado como uno de los rasgos de estilo típicos de Paz, no es menos cierto que su énfasis en la poesía amatoria les da un valor especial. Quiero decir que la notable concentración de estos recursos, sumada a la concurrencia de un vocabulario especial —vocabulario que se concentra en determinados campos semánticos [55] y que, por añadidura, coincide con el léxico propio de la visión de la muerte (en acusada contaminación mutua),[56] vocabulario cuajado de lo que podemos llamar *palabras-clave* [57] —hace de estos recursos un complejo sistemático particularmente significativo en la revelación del amor. Concretamente, la oposición constante de los tópicos más representativos ('fuego' / 'ceniza'; 'plenitud' / 'vacío'; 'exaltación' / 'abandono'; 'comunión' / 'olvido'; 'vida' / 'muerte') e inclusive la oposición concreta de *palabras-clave* —contrastes sintetizados muy a menudo por "agonía"— resultan ser síntoma bastante claro de que en la lírica amatoria de AOM y de LBP predomina la intuición radical de que *el amor exalta la vida y también la devora.*

En síntesis, la iluminación total del amor revela que en la propia potencia avasalladora de la sexualidad —o quizás en lo más escondido de la condición humana— acecha una fuerza oscura que termina por desquiciar a los amantes y por desnaturalizar el sueño:

[55] Cf. M. Durán, *36*, p. 93.

[56] Por ejemplo: 'Sed': *sed, sediento, ávido;* 'Hambre': *hambriento, voraz, voracidad, devora;* 'Destrucción': *herido, herida, ahoga, derriba, destruye, mata, muerte, muriendo;* 'Terrible': *fiero, furioso, pavor, espanto;* 'Inexorable': *ciego, sonámbulo, sordo;* 'Nada': *nada, vacío, hueco, abismo, sima;* 'Nacer' y 'Renacer': *nacimiento, renace, renacimiento* (Cf. *infra,* "El sentido de la muerte").

[57] Uso aquí *palabra-clave* para designar los significantes que se van reiterando sintomáticamente y que pueden llegar a cobrar una significación particular en el contexto del discurso poético según que resulten *palabras-tema* (tópico o "leimotiv") o *palabras-testimonio* (elemento simbólico). Cf. *infra,* LA INVENCIÓN DE LA PALABRA: Polisemia y "neologismo".

Forma tierna, viviente,
ay, delicia espantosa,
¿qué muda fuerza llega hasta nosotros,
nos junta, nos separa,
deshace los recuerdos,
arrastra los olvidos?
...
Contempla, amor, al borde de la noche
infinita y vacía,
cómo los cuerpos ávidos se ligan
y cómo se deshacen;
cómo nada perdura,
ni el beso, ni la noche,
ni la espuma, ni el pecho, ni la roca,
ni el hijo, ni los sueños.

(IV, *Noche*, AOM)

El texto bien podría parecer sólo el lamento por un amor frustrado, pero dentro de su contexto (toda la poesía amatoria de AOM y de LBP) cobra una significación más amplia y más profunda. Esto es el reverso de las situaciones en que el amor alza al hombre: la vivencia de que el éxtasis toca con el paroxismo y de que, así, el estremecimiento exultante engendra furores que enajenan al hombre y anulan el sueño.

La euforia de la voluptuosidad, semilla por momentos de la realización plena del hombre y del sueño, resulta ser también naufragio del yo y del mundo soñado porque en la tiránica seducción el amante pierde su libertad y, entonces, del amor crece la muerte:

Bajo el desnudo y claro Amor que danza
hay otro negro amor, callado y tenso,
amor de oculta herida.
...
Bajo este amor de fieras agonías
hay una sed inmóvil,
un enlutado río,
presencia de la muerte,
donde canta el olvido nuestra muerte.

(XV, *Raíz*, AOM)

Y el vacío, hecho otra vez abismo, y dueño otra vez de la fascinación de los abismos, domina al poeta, enclaustra nuevamente su yo y lo devuelve a la soledad:

Quedo en tu abismo, olvido que me
sitia,
hundido en resplandores y lamentos,
asido a tu ternura y a tu carne
tal una blanca roca entre las olas.
Entre las apariencias y el vacío
desciendo hasta tu sangre.
...
Junto a tu sangre quedo,
en tinieblas y mudo,
desierto de mí mismo en tu vacío,
como un fúnebre grito entre la muerte,
en una soledad desamparada.
...

Porque la dinámica y controvertida visión del amor recala en la videncia de que, tarde o temprano, el estremecimiento erótico apaga la palabra, mata al sueño, y de las promesas de la carne no deja más que una trampa:

Todas las palabras mueren.
Y los labios más puros se marchitan.
...

Íbamos a conquistar la alegría,
un hijo golpeaba tus entrañas
y el amor era como un paseo
bajo los altos árboles que sostienen al
cielo.

Carne, amada carne, callada y rencorosa,
nosotros íbamos a reconquistar la ternura,
pero yo sólo encontraba unos labios cortantes,
hostilidad sumisa de un cuerpo poseído sin
júbilo.
...

Fracasos y traiciones que arrastran consigo la decepción del amor mismo:

¿En dónde está la música, la danza,
el abandono al aire de unos rizos?
¿Acaso es éste, amigos,
el amor prometido?
...

y enturbian la voz del hombre con acentos rencorosos:

Carne, lágrima, labios,
bajo la estéril noche os toca mi amargura.
Este tacto y este silencio,
tacto y silencio sórdidos de ira,
no son los míos, Vida.
Este desorden triste no es el mío, Vida.
...

rencor que alcanza inclusive a la mujer, instrumento y fuerza que alzó al hombre para dejarlo caer de nuevo y hundirlo mucho más:

Si por lo menos fueras arrasada,
destruida.
Que no quedara de ti sino tu incendio.
Si no fueras más que un poco de alegre
ceniza,
una desesperada música en mis manos.
Si sollozaras.

(XI, *Raíz*, AOM)

Con esto pareciera que la revelación del amor acaba por tocar con la concepción sartriana de su "imposibilidad" y hasta con la simplista interpretación de la experiencia erótica como "pugna de los sexos". Algo de esto subyace de alguna forma en las intuiciones parciales; pero en la revelación última el amor totalmente imposible ni es triunfo o derrota de nadie sino combate infinito, agonía. El amor es manifestación de la paradoja radical de la naturaleza humana, tal como la resume "Dos cuerpos" (*Asueto*, LBP) y la hace cristalizar hasta en su estructura:

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos olas
y la noche es océano.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos piedras
y la noche desierto.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces raíces
en la noche enlazadas.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.

Dos cuerpos frente a frente
son dos astros que caen
en un cielo vacío.

El amor es, además, paradójico en sí mismo: fuerza que desensimisma al poeta y, a la vez, invención del poeta mismo:

Deja que te recuerde o que te sueñe,
amor, mentira cierta y ya vivida,
más por los sentidos que por el alma.

("El muro", *Puerta,* LBP)

El sentido de la muerte

Aun cuando es una de las preocupaciones capitales en la poesía de Octavio Paz, los poemas de AOM y de LBP rara vez hacen de la muerte su motivo central: el sentido que ésta tiene para el poeta va tomando cuerpo mediante referencias, bastante rápidas por lo general, dictadas al parecer por las percepciones súbitas que convoca constantemente la iluminación ya de nudos temáticos, ya de motivos subsecuentes:

En principio, las frecuentes alusiones pueden dar la impresión, al repetir viejos tópicos, de que la concepción de la

muerte responde a la idea tradicional de un suceso repentino y misterioso:

> Y sentí que la muerte era una flecha
> que no se sabe quién dispara
> y en un abrir los ojos nos morimos.

de extremo último de la existencia:

> El nacer y el morir son las fronteras,
> fronteras que no rompe mi deseo
> ni rebasa mi angustia.

o de principio diferente a la vida:

> Se pregunta a la vida y contesta:
> la muerte.
> Pero la muerte no contesta.

Sólo que junto a los ecos de la concepción tradicional aparecen también otras notas que la desplazan prácticamente al enriquecerla con una perspectiva crítica innovadora. En primer lugar, con la vivencia de la muerte parece activarse de nuevo la tendencia reflexiva de Octavio Paz, quien se pregunta bastante a menudo *qué cosa es la muerte* (curiosidad concreta de la que —según vimos— está prácticamente exenta la revelación del amor):

> ¿Cómo será morirse:
> dar un salto al vacío
> o el vacío será quien nos asalte?
>
> ("Apuntes de insomnio", *Asueto*, LBP)

> ¿Morir será vivir de nuevo todo
> en un instante inmenso y sin futuro,
> tenerlo todo para abandonarlo?
>
> ("El joven soldado: Algunas preguntas", *Puerta*, LBP)

A su vez, las respuestas implicadas en buena parte de las percepciones súbitas coinciden —por encima de la concepción tra-

dicional— con afirmaciones del pensamiento contemporáneo, principalmente con las de la filosofía existencial: la muerte está en la vida misma:

> ... la muerte
> no nos espera al fin: está en nosotros
> y va muriendo a sorbos con nosotros.
>
> ("Cuarto de hotel", *Puerta*, LBP)

Y de este modo, el sustrato de la visión de la muerte estriba en la duda de que exista una oposición real entre "vida" y "muerte", o que una y otra tengan límites precisos:

> Tendidos en la yerba
> una muchacha y un muchacho.
> Comen naranjas, cambian besos
> como las olas cambian sus espumas.
>
> Tendidos en la playa
> una muchacha y un muchacho.
> Comen limones, cambian besos
> como las nubes cambian sus espumas.
>
> Tendidos bajo tierra
> una muchacha y un muchacho.
> No dicen nada, no se besan,
> cambian silencio por silencio.
>
> ("Los novios", *Asueto*, LBP)

Si bien en este poema (una de las pocas composiciones cuya motivación primordial es la vivencia de la muerte) parece un descarnado contraste entre los dos extremos de la existencia, siento que la estructura paralelística satura verticalmente el último cuadro con el aliento vital que envuelve los dos anteriores. Esta saturación, sumada quizás a la signifacición más honda de 'silencio', parece sugerir que la muerte no es *una realidad en sí*, sino un momento de la vida.

Más aún, entre las alusiones (relativamente ocasionales, como veremos más adelante) abundan síntomas de que para

Octavio Paz el morir es sólo un momento especial en el curso de la existencia:

> ¿La imagen recordada y la entrevista,
> el talle que toqué
> la cintura adivinada,
> el olor y el sabor,
> todo, al morir, para morir, renace?
>
> ("El joven soldado: Algunas preguntas", *Puerta*, LBP)

Es decir que para nuestro poeta el ritmo "vida-muerte-vida" resulta ser el fluir constante (¿infinito?) de la existencia. Sólo que este fluir no es el "ciclo vital" —como ecos cientificistas— que ha vuelto a resonar en la poesía contemporánea (pongamos por caso "Galope muerto", de Neruda) sino más bien un momento del existir en el que la muerte puede llegar a ser eclipse o escamoteo de todo lo que alza al hombre a la plenitud:

> Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
> El círculo falaz del pensamiento
> que desemboca siempre donde empieza,
> la saliva que es polvo, que es ceniza,
> los labios mentirosos, la mentira,
> el mar sabor del mundo, el impasible,
> abstracto abismo del espejo a solas,
> todo lo que al morir quedó en espera,
> todo lo que no fue, y lo que fue
> y ya no será más...
>
> ("Elegía interrumpida", *Puerta*, LBP)

Y quizás sea debido precisamente a esta visión de la muerte como negación casi siempre momentánea de la vida, que el tema aparezca como adherido a otras áreas, que aparezca como visión ancilar de otras revelaciones, especialmente la *apercepción del yo*, las *relaciones del yo con el mundo* y la *representación del amor* particularmente en momentos críticos de sus intuiciones generales.

Así pues, cuando el poeta toca el regreso a las fuentes, en donde sueña dar con las raíces del yo, lo más común es que el seno de los "orígenes" sea entrevisto como espacio y tiempo sin limitaciones, como "otra orilla" que niega a la muerte:

Desatadme, llevadme
allá donde la misma muerte muere,
donde todo es presencia,
más allá del olvido y la memoria;
en el seno del tiempo
en donde permanezca
eternamente vivo y renaciendo.

(X, *Noche,* AOM)

y por esto mismo, es frecuente también que la vivencia de la soledad convoque la muerte en sugestiva asociación de ideas:

Y aquel joven soldado se pensaba
con un traje prestado
y con una cara prestada,
muriendo a solas, entre soledades.
...

Morir a solas, con mis pensamientos,
morir a solas, entre soledades...

("El joven soldado: Algunas
preguntas", *Puerta,* LBP)

En el campo de las relaciones con el mundo, la vivencia de la unidad del hombre con la realidad, la intuición de una sola sustancia indeterminada de la que el yo y el mundo son meras actualizaciones ocasionales, enlaza con la intuición de una sola y única muerte:

Todos tus dones, todos mis atributos,
todo lo tuyo, Tierra mía,
mía como la muerte que late en tus latidos.

("Encuentro", *Aom,* AOM)

En el campo de la poesía amatoria, las contaminaciones entre el amor y la muerte son mucho más frecuentes todavía, más frecuentes y más complejas. En un primer nivel, la evocación de la muerte surge cuando Paz siente las contradicciones internas del ímpetu erótico:

La vida nos arroja
de esa ardiente frontera de la carne
donde tus labios alzan sus náufragos
adioses
y el júbilo se mezcla con la muerte.

(VIII, *Raíz*, AOM)

o cuando los poemas se hacen eco de las frustraciones de la experiencia amorosa:

La noche es una piedra silenciosa
que inútilmente los sentidos palpan;
los lechos son ceniza
y el amor es un crimen compartido.[58]

("Al tacto", *Aom*, AOM)

En el segundo nivel, la lírica amatoria da plena evidencia a la polisemia de 'muerte' (y de voces que normalmente tienen como denominador común el significado de 'final de la vida y la existencia') insinuado ya en algunos momentos de la revelación de las relaciones del yo con el mundo o con "lo otro":

Te he buscado, te busco,
en la cólera pura de los desesperados,
allí donde los hombres se juntan para
morir sin ti,
entre una maldición y una flor degollada.
No, no estabas en ese rostro roto en mil
rostros iguales.

("Al ausente", *Aom*, LBP)

[58] La cursiva es de Paz.

En muchas ocasiones la polisemia de 'muerte' se equipara a la de 'sueño': en ambos casos la nueva significación resulta ser el envés de una intuición primaria. *Sueño* llega a significar *poesía* justamente por la actitud creadora de Paz, es decir por la confianza en la validez del mundo que engendra el poeta visionario, mundo en el cual el sueño propiamente dicho y la creación poética no tienen límites precisos; por su parte, la contaminación léxica entre la lírica amorosa y la poesía de la muerte [59] parecen responder a una identificación a nivel profundo de las dos vivencias, la del amor y la de la muerte, que infunde la raíz más honda de la intuición de la muerte misma. Sólo que ahora, también parece que la identificación cristaliza más lentamente y no de manera perfecta.

Es factible que en muchas ocasiones 'muerte' sea sólo una certera metáfora del arrebato carnal, en el cual el poeta siente que se confunden el incendio de los cuerpos y su agonía, y que se confunden asimismo el éxtasis y la inmovilidad:

> Vértigo inmóvil, avidez primera,
> aire de amor que nos exalta y libra:
> danza la muerte su quietud ociosa,
>
> danza su propia muerte venidera,
> y nuestra sangre oscuramente vibra
> su miserable desnudez gozosa.
>
> ("Sonetos, VII", *Primer día*, AOM)

Ya con *Bajo tu clara sombra* en la evocación del amor, o mejor dicho en la visión de su ambigüedad, surge la intuición de una muerte que es camino de resurrección de una muerte preñada de vida más gloriosa:

> Oye a la soledad
> que habita en el amor solo,
> la soledad sedienta, sin testigos,
> donde, *si muere, nace,*
> libre, infernal, dichoso,

[59] Cf. nota 56.

Poco más adelante, en *Raíz del hombre,* la experiencia amorosa infunde vida y a la vez agudiza la perceptibilidad del poeta para que éste alcance la revelación, dolorosa, de su origen y su muerte:

Creces de mi costado
como una turbia tempestad de mármol
o presunción de fugas infinitas
hasta provocar pavores y delicias.

El arco de las cejas se hace ojera.
Ay, sed, desgarradura,
horror de heridos ojos
donde mi origen y mi muerte veo
graves ojos de náufraga,
citándome a la espuma,
a la blanca región de los desmayos,
en un voraz vacío
que nos hunde en nosotros.

para que Paz alcance la revelación de la "muerte" que esconde el amor:

Adivino tu rostro entre las sombras,
el terrible sollozo de tu sexo,
la intimidad, la nada de la vida,
presintiendo tu origen en tu aliento
y la muerte que llevas escondida.

Ahora bien, hasta qué punto los poemas de *Raíz del hombre* (título harto significativo) no son la revelación del sentido cabal de la muerte y del amor mismo, enlazados como la existencia enlaza el vivir y el morir:

Tendida y luminosa
avenida de luz que desemboca
donde los labios callan y se besan,
donde mana la sangre
las tinieblas calientes de la muerte.
...

Amoroso universo, mundo vivo,
donde salta la sangre desasida,

el ímpetu desnudo,
enlazados, ardientes, invisibles.

En el Amor amamos en la muerte,
a orillas de los mundos donde nacen
el espanto y la sed de lo invisible.

Es posible que la clave de esta interrogante esté en las secciones finales de AOM. En la composición II de *Noche de resurrecciones*, se nos habla de la muerte como el 'nacimiento' verdadero, como la conciliación de todos los contrarios que encierra la vida:

Vuelve los ojos hacia tu más cercana
muerte,
hacia el tiempo sin límites
y la noche desértica,
sin orillas ni fondo,
vuelve los ojos hacia tu diario
nacimiento,
vuelve los ojos, ve.

Tocas mi corazón, oh tenebrosa,
con mano blanda, grave,
vencida, que me vence;
su dócil yeso cede
al son de las corrientes
que nos empujan, ciegas, hacia dentro,
allá donde un mar quieto
hace encallar la luz,
donde lo vivo nace
y en la muerte final se reconcilia.

Y es posible también que esté enriquecida, en "Encuentro", de la última sección del libro, que nos dice de una "muerte" que llega a ser, escandalosamente más positiva y gratificante que la vida:

No callaré, no.
Desnudo y solo estoy,
denso de sombra y danza,
denso de amor, de muerte;

el gusto de la vida
sala de un verde amargo mis palabras.

Las alternativas del tiempo

La intuición del tiempo es quizás la más filosa y compleja de las que fundan la poesía de Octavio Paz. Filosa por el valor que el poeta otorga al tiempo en la realización del hombre y de la realidad que lo circunda; compleja tanto por las alternativas del tiempo que el poeta percibe como por la variedad de temas y motivos con los que se enlaza: [60]

Desde su iniciación a la poesía Paz siente que el tiempo participa activamente en lo que hace al hombre en sí y a su realidad:

Abre simas en todo lo creado,
abre el tiempo la entraña de lo vivo,
y en la hondura del pulso fugitivo
se precipita el hombre desangrado.

("La caída, I", *Vigilias*, LBP)

También desde la época de sus creaciones juveniles vemos al poeta agitado por la idea de que la sucesión incontenible de las horas pone en evidencia, despiadadamente, la falta de sentido del mundo (el caos y la impasibilidad amarga de las formas) y el vacío de la existencia del hombre:

Fluye el tiempo inmortal y en su latido
sólo palpita estéril insistencia,
sorda avidez de nada, indiferencia,
pulso de arena, azogue sin sentido.

Hechos ya de tiempo muerto y exprimido
yacen la edad, el sueño y la inocencia,

[60] El tema del tiempo en la poesía de Octavio Paz y sus relaciones con otros temas han inspirado estudios especiales como los de Z. Nelken, *71*, y de J. Requena, *97*, además de importantes referencias en estudios generales, cf. R. Phillips, *95*, pp. 85-101.

puñado de aridez en mi conciencia,
vana cifra del hombre y su gemido.

("Crepúsculo de la ciudad, V",
Vigilias, LBP)

Y esta desoladora visión del tiempo acentúa el desasosiego de esa sospecha de vivir apenas una vida de fantasma o sombra, que precipita el desdoblamiento y la pluralidad del yo:

Mira, tú que huyes,
aborrecido hermano mío.
...

¿es el tuyo, tu ser, hecho de horas
y voraces minutos?
...

¿Y somos esa imagen que soñamos,
sueños al tiempo hurtados,
sueños del tiempo por burlar al tiempo?

("Pregunta", *Vigilias*, LBP)

y hace más firme y angustiosa la sospecha de que la entidad secreta del yo linda con el no-ser:

¿Sólo soy el tiempo? ¿Sólo soy tiempo?
¿Una imagen que huye de sí misma
y está más lejos mientras más cerca?
¿Soy un llegar a ser que nunca llega?

("Cuarto de hotel, V", *Puerta*, LBP)

Visión de las relaciones entre el yo y el tiempo que ayuda a encender la conciencia de la soledad:

En soledad pregunto,
...
y arrojo lo que el tiempo
deposita en mi alma,
miserias deslumbrantes,
ola que se retira.

("Pregunta", *Vigilias*, LBP)

Desoladora concepción del tiempo que lo erige, inclusive, en uno de los factores que hacen del mundo una mera procesión de espectros, negaciones de lo vivo. Acosantes apariencias fantasmales que, según ya vimos, motivan la tentación de renegar del mundo de "formas imprecisas":

No hay antes ni después. ¿Lo que viví
lo estoy viviendo todavía?
¡Lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye:
Lo que viví lo estoy muriendo todavía
No tiene fin el tiempo: finge labios,
minutos, muerte, cielos, finge infiernos,
puertas que dan a nada y nadie cruza.

("Cuarto de hotel, VI", *Puerta*, LBP)

Así puede resultar que el tiempo sea, en la revelación del amor, agente y testigo del antagonismo final de los cuerpos y del regreso del poeta a su seco enclaustramiento:

Duermen los cuerpos solos, desatados;
el sueño los desata,
los entrega a la tierra,
y el alba los encuentra ya enemigos.
...

La luz muestra su frío,
lo que tiene de espada congelada.
Sobre los laxos cuerpos
inmersos en sí mismos
caen las horas vengativas.
...
Corre bajo mis pies insomne río;
y sus aguas fugitivas
no desembocan nunca,
y en un círculo eterno me encarcela.

(VII, *Noche*, AOM)

Asimismo puede ocurrir que la muerte, o mejor aún todo lo que llama a muerte, aparezca vinculado con la sucesión mortal de las horas:

Las horas, su intangible pesadumbre,
su peso que no pesa, su vacío,
abigarrado horror, la sed que expío
frente al espejo y su glacial vislumbre,

mi ser, que multiplica en muchedumbre
y luego niega en un reflejo impío,
todo, se arrastra, inexorable río,
hacia la nada, sola certidumbre.

("Crepúsculo de la ciudad, VI",
Vigilias, LBP)

No obstante, ésta es sólo una cara de la visión total del tiempo, porque también muy temprano Octavio Paz descubre otro valor del tiempo:

Blanda invasión de alas es la noche.
Laten bajo su pecho las criaturas.
Ensimismadas laten y latiendo
de sí mismas se olvidan y comulgan,
al fluir de las horas entregadas.

¡Oh viento suspendido, rama quieta;
aguas mudas, sonámbulas, sin freno;
tierra henchida soñando cielos puros;
oh solitaria sangre, dulce río
donde la noche nace y desemboca!

De un costado del hombre nace el día.

(I, *Noche,* AOM)

El poeta percibe, así, que el tiempo encarna también potencia de vida. Y esto de tal manera que por momentos llega a sentir que el tiempo se confunde con la vida, que inclusive *es* la vida misma:

Viento y arena fueron mis palabras:
no vivimos, el tiempo es quien nos vive.

Con ello, lo que el amor tiene de fuerza creadora, de evidencia de la realización plena del hombre suele darse también en estrecha vinculación con el tiempo:

Oh día sin origen,
nada te mueve y danzas,
resplandeciente, nada te ilumina;
¿de qué cielo caído,
oh insólito,
inmóvil solitario entre la ola del
tiempo,
precipitada madurez celeste?

Bajo tu luz tembló la tierra
y herido dulcemente tembló el joven
y la joven tembló, también herida,
con el mismo temblor.

("Día", *Aom*, AOM)

Pues bien, estas manifestaciones del anverso y reverso de la revelación del tiempo muestran una grave contradicción: por un lado, el tiempo es intuido como algo que devora o niega la vida y la realidad que la envuelve; por otro lado, el tiempo es entendido como agente de vida, certeza de realización y hasta como seno de la vida misma. La ambivalencia es desconcertante, pero el poeta resuelve la paradoja, porque hace poesía la idea bergsoniana del tiempo. En otras palabras, para Octavio Paz eso que vulgarmente llamamos 'tiempo' comprende dos instancias diversas: el *tiempo físico* (la sucesión cronológica) y el *tiempo puro* ("duración", en la nomenclatura de Bergson; "instante" en el código del poeta). Así, en los poemas de AOM y LBP el "tiempo físico" (lo que más fácilmente reconoce el hombre común, cuando no lo único) es la mera sucesión de las horas: algo exterior al hombre y al mundo en sí, devenir hecho de muertes, proceso mortífero y cosa moribunda a la vez:

Cierre los ojos, abra mis sentidos,
busque la eternidad en unos labios,
coja la cruz, beba su vinagre,
enlutado me entierre en la oficina
o me emborrache con licor y lágrimas
como los cocodrilos mexicanos,

cada minuto el tiempo abre las puertas
a un expirar sin fin.

("Cuarto de hotel, III", *Puerta*, LBP)

En cambio, en el tiempo puro, inmóvil, encarna la evidencia espiritual de lo que *es*, sin sujeción a espacio ni medida:

¡Hora de eternidad, toda presencia,
el tiempo en ti se colma y desemboca
y todo cobra ser, hasta la ausencia!

Tiempo puro, "instante privilegiado" —o instante sin más— como una luz dichosa que, nacida de sí misma madura y quieta, ilumina al mundo para rescatarlo del caos:

Erguido día
en mitad de los días levantado,
¿qué sombras, rocas,
rompió tu claridad,
tu relámpago manso,
tu fuerza suave, irresistible,
como la espuma entre las olas,
el luminoso aceite
sobre la oscura piedra
o el sonido que brota del silencio?
...

"Relámpago manso" que alcanza al poeta mismo y lo rescata de las muertes cotidianas, fundiendo las rejas de su propio yo:

Déjame que te nombre,
día sin nombre,
hecho de nada,
de sólo tiempo quieto;
tu luz toca mi pecho,
mi corazón, me llega al alma,
me deshabita, borra
mi nombre y lo que soy —mi estéril sueño
y el dolor que hace vivo lo que sueño—,

poblándome de nada:
de luz dichosa, quieta, eterna.

Y floto, ya sin mí, pura existencia.

("Día", *Aom*, AOM)

Es evidente que en la revelación del tiempo la conciencia de la 'duración' cobra inflexiones de experiencia mística: descubrir el instante equivale a tocar "lo sagrado", satisfacer la misma sed que mueve, según John M. Cohen [61] a los mayores herederos del "frisson nouveau" (Eliot, Rilke, Unamuno, Ungaretti). A la par de estos poetas (y de algunos pensadores contemporáneos)[62] Octavio Paz se ve movido por la urgencia de dar con el Absoluto, de revelar el Ser –revelación última del yo y del "otro", en cuanto que son *actuales* y deben estar, consecuentemente, inmersos en lo que *es*.

En este plano, Paz vive la nostalgia del paraíso perdido; hasta me animo a decir que toda la búsqueda del poeta se resume en la búsqueda del Absoluto, así lo llame 'Dios' o 'el ser' (a veces 'Tierra' o 'Sueño' e inclusive 'mar', 'noche', 'poesía'). Y me animo a decir también que es precisamente esta búsqueda lo que alza a mayor altura los poemas de AOM y de LBP, sueño y voz atenaceados constantemente por las promesas de la "otra orilla" y los pantanos que les cierran el paso.

Y bien, ¿cómo puede el poeta reconquistar el paraíso, si el cielo –su figura– suele ser muchas veces un pozo, la promesa no cumplida, el vacío indiferente?:

Frío metal, cuchillo indiferente,
páramo solitario y sin lucero,
llanura sin fronteras, toda acero,
cielo sin llanto, pozo, ciega fuente.

Infranqueable, inmóvil, persistente,
muro total, sin puertas ni asidero,

[61] J. M. Cohen, *26*, capítulos 1 y 2, *passim*.
[62] Cf. nota 36.

entre la sed que da su reverbero
y el otro cielo prometido, ausente.

("Crepúsculo de la ciudad, IV",
Vigilias, LBP)

¿Cómo puede dar con el Dios de ese paraíso, si éste parece "una sima que nada llena", si sólo se manifiesta en la angustia del poeta? ¿Cómo puede finalmente descubrir lo que de veras *es*, si la vida (sueño, camino) resulta ser demasiado a menudo un topar constante con puertas condenadas, con sordos muros:

Mas cierra el paso un muro y todo cesa.
Mi corazón a oscuras late y llama.
Con puño ciego y árido golpea
la sorda piedra y suena su latido
a lluvia de ceniza en un desierto.

("El muro", *Puerta*, LBP)

y, si al enfrentarse con la realidad concreta, ésta le deja con harta frecuencia sensación de que "es un desierto circular el Mundo"?

Únicamente dejando que la visión del tiempo puro ilumine desde otro ángulo las decepciones más agresivas y las atempere o concilie las contradicciones que las provocan. Operación que, iniciada ya en las composiciones de AOM, resulta más franca y positiva en los poemas de LBP.

Sólo así es posible que el estremecimiento erótico sea de verdad la realización plena del hombre al conciliar las dos alternativas del tiempo:

Ésta es tu sangre, y éste
el húmedo rumor que la delata.
Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días,
como tu pelo eléctrico si vibra
la escondida raíz en que se ahonda,
porque la vida gira en ese instante,
ay latido cruel, irreparable,

y el tiempo es una muerte de los tiempos
y se olvidan los nombres y las formas.

(IV, *Raíz*, AOM)

y que la mujer quede exenta de culpa cuando al poeta se le revela como un puente entre la sucesión cronológica y el tiempo puro:

Extiéndete, blancura que respira,
late, oh estrella desolada,
pausa de sangre entre este tiempo y
otro sin medida.

("Más allá del amor",
Girasol, LBP)

A pesar del pesimismo que denuncian "Al ausente", "El visitante", "Seven P. M." o "Cuarto de hotel", Paz no se resigna a renegar del 'sueño', lo único que puede dar un signo de mínima certeza para su yo y para el Mundo, certeza que el sueño conquista gracias justamente a la vivencia del tiempo puro, del instante:

Arde el tiempo fantasma:
arde el ayer, el hoy se quema y el mañana.
Todo lo que soñé dura un minuto
y es un minuto todo lo vivido.
Pero no importan siglos o minutos:
también el tiempo de la estrella es tiempo,
gota de sangre viva en el vacío.

("Cuarto de hotel, II", *Puerta*, LBP)

y hasta la "ausencia" de Dios revela su sentido último cuando el poeta advierte que el Absoluto es "reverso del tiempo":

Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre,
signo del llanto, cifra de sangre,
forma terrible de la nada,

araña del miedo,
reverso del tiempo,
gracia del mundo, secreto indecible,
muestra tu faz que aniquila,
que al polvo voy, al fuego impuro.

("Al ausente", *Aom*, LBP)

Así, la conciencia de la duración, la consagración del instante es lo que lleva a Octavio Paz al encuentro definitivo con el Ser, al contacto profundo y cierto con "lo sagrado". Y no es mera coincidencia que esta certeza espiritual ("el pacto de los contrarios") termine por confundirse con la raíz del canto:

Es el secreto mediodía
sólo vibrante oscuridad de entraña,
plenitud silenciosa de lo vivo.

Del alma, ruina y sombra,
vértigo de ceniza y vacío,
brota un esbelto fuego,
una delgada música,
una columna de silencio puro,
un asombrado río
que se levanta de su lecho
y fluye, entre los aires, hacia el cielo.
...
Es el secreto mediodía.
El alma canta, cara al cielo,
y sueña en otro canto,
sólo vibrante luz,
plenitud silenciosa de lo vivo.

("Medianoche", *Asueto*, LBP)

PUERTA CONDENADA

La relación entre hombre y mundo parece encarnar una nueva paradoja o, lo que es peor, una mortificante aporía: el hombre hace al mundo y al mismo tiempo es hecho por él. Hombre e historia se encuentran, así, en una tensión que puede parecer

un círculo vicioso, pero que en el fondo es un movimiento en espiral: con la angustia, nacida al percibir la sujeción a las circunstancias y al tiempo cronológico ("lo dado"), nace también la conciencia de la libertad ("el proyecto"). Y la libertad o, mejor dicho, el ejercicio de la libertad da a la persona su dignidad, su plenitud, porque gracias a ella el hombre puede colocarse por encima de su "aquí y ahora" e, inclusive, por encima de sí mismo.

La existencia entendida como "proyecto", como capacidad del hombre para colocarse por encima de "lo dado" mediante el ejercicio de su libertad, concepción de pensadores modernos preocupados tanto por la importancia y significación de la persona como por las relaciones entre el hombre y la historia, es otra de las intuiciones fundamentales que subyacen en la poesía de *A la orilla del mundo* y de *Libertad bajo palabra.* Intuición que por lo general es una de las varias iluminaciones que hacen crecer los poemas, pero que en alguna ocasión puede ser el tema de toda una composición como en el caso de "El prisionero" (*Aom*, LBP), poema significativamente dedicado al Marqués de Sade:

No te has desvanecido.
Las letras de tu nombre son todavía una cicatriz
que no se cierra,
un tatuaje de infamia sobre ciertas frentes.
...

La imaginación es la espuela del deseo,
su reino es inagotable e infinito como el fastidio,
su reverso y su gemelo.
...

Atrévete:
la libertad es la elección de la necesidad.
Sé el arco y la flecha, la cuerda y el ay.
El sueño es explosivo. Estalla. Vuelve a ser el
sol.

En tu castillo de diamante tu imagen se destroza
y se rehace, infatigable.

Comúnmente, *proyecto* y *libertad* son motivos desarrollados con relativa independencia uno del otro. De acuerdo con la intuición radical, a Octavio Paz la libertad no le interesa como realidad en sí: lo que de verdad le importa al poeta es el modo de vivirla. Y con esta perspectiva, la vivencia de la libertad implica casi siempre el reconocimiento de que su ejercicio es indispensable para que el hombre y el poeta puedan realizarse. Con todo, en esta vivencia subyace también a menudo la dolorosa sospecha de que la libertad, ese colocarse por encima de lo dado, es casi inalcanzable:

Para romper tu pecho,
oh cárcel mineral que me contienes,
y deshacer mis límites,
oh cielo que en mis límites preservo,
mi libertad golpea
en sus secretos muros,
buscando al mar de fuego,
al mar acompasado que me llama.
...

Para matarte, mar, para morir
y nacer en tus ondas, infinita,
mi libertad se rompe
y deshace la roca que la encierra.

(IX, *Noche,* AOM)

Por su parte, la encarnación poética del "proyecto", que alcanza su nivel más alto en "La vida sencilla" (*Puerta,* LBP), también termina por dejarnos casi siempre un gusto amargo:

Llamar al pan el pan y que aparezca
sobre el mantel el pan de cada día;
darle al sudor lo suyo y darle al sueño
y al breve paraíso y al infierno
y al cuerpo y al minuto lo que piden;
reír como el mar ríe, el viento ríe
sin que la risa suene a vidrios rotos;
beber y en la embriaguez asir la vida
tocar la mano de un desconocido

en un día de piedra y agonía
y que esa mano tenga la firmeza
que no tuvo la mano del amigo;
probar la soledad sin que el vinagre
haga torcer mi boca, ni repita
mis muecas el espejo, ni el silencio
se erice con los dientes que rechinan:
...

De este modo, las decepciones y derrotas de las que el poeta se va haciendo eco, denuncian frustraciones del proyecto y naufragios de la libertad y hacen que, por debajo de las visiones felices del yo, la poesía y el mundo pugne constantemente por subir a la superficie un pesimista, despiadado a veces, diagnóstico de la realidad.

Es en vano que a lo largo de AOM y de LBP se den múltiples visiones exultantes de la existencia (la comunión con el otro, el contacto con el Ser en el instante privilegiado, la sacralización del Mundo) si tarde o temprano estos momentos de plenitud son desmentidos por contradicciones que superan los límites de la paradoja que el poeta puede aceptar y asumir. Así, en última instancia, Octavio Paz vive desgarrado entre atisbos de una vida superior y aporías insolubles: el imperio inexorable de la soledad o de la muerte, las acechanzas del amor, la inasibilidad de lo Absoluto, la mudez de la palabra. El poeta cae agobiado por el "inútil tocar a puertas condenadas".

Puertas condenadas porque *la muerte* llega a negar la posibilidad consoladora de comunión:

Aunque morimos juntos,
la misma tierra nos entierra
y la misma mentira nos envuelve,
cada quien, al morir, se muere a solas.

("El joven soldado: Algunas preguntas", *Puerta*, LBP)

Y la *imposibilidad del amor* frustra también las esperanzas de realizarse en la comunión con los demás, dando más fuerza a la intuición de las más duras acechanzas de la existencia:

Todo nos amenaza:
el tiempo, que en vivientes fragmentos
divide
al que fui
del que seré,
como el machete a la culebra;
la conciencia, laberinto de espejos,
hipnótica mirada en sí misma abstraída;
las palabras, guantes grises, máscaras;
nuestros nombres, que entre tú y yo se
levantan,
murallas de vacío que ninguna trompeta
derrumba.

("Más allá del amor", *Girasol*, LBP)

Por este camino, aquel olvidarse a ratos de la falacia del mundo, confiando en la reconquista del paraíso perdido, en el "salto a la otra orilla", no es más que un consolador, urgente, autoengaño en varios de los poemas de *Puerta condenada*, significativo título de la sección final del primer *Libertad bajo palabra*. Autoengaño que no soporta las manifestaciones del despiadado diagnóstico del mundo:

Y el hombre aprieta el paso
y ve la hora: aún es tiempo
de alcanzar el tranvía.
"Allá, del otro lado,
yacen las islas prometidas. Danzan
los árboles de música vestidos,
se mecen las naranjas en las ramas
y las granadas abren sus entrañas
y se desgranan en la yerba,
rojas estrellas en un cielo verde,
para la aurora de amarilla cresta..."

Y los labios sonríen y saludan
a otros condenados solitarios:
¿Leyó usted los periódicos?

("Seven p. m.", *Puerta*, LBP)

Un poco más y en "Cuarto de hotel", el Ser o el Absoluto, ese Dios perseguido incansablemente en varios poemas ("Encuentro", de AOM, y "El egoísta" o "El ausente", de LBP) ya no es otra cosa que la "Nada", simple ficción del tiempo cronológico, fría indiferencia:

No hay fin, ni paraíso, ni domingo.
No nos espera Dios al fin de la semana.
Duerme, no lo despiertan nuestros gritos.
Sólo el silencio lo despierta.
Cuando se calle todo y ya no canten
la sangre, los relojes, las estrellas,
Dios abrirá los ojos
y al reino de la nada volveremos.

Estas inflexiones de los temas y motivos primordiales en la poesía de Octavio Paz ponen en evidencia que, hacia mediados de la década de 1940, fuera del intermedio de paz interior que hace suponer *Asueto*, el poeta vive una mezcla tenaz de soledad y desengaño y hasta desesperación.

En los momentos en que se hace más dramática su instalación en el mundo es posible que Paz nos diga alguna vez de sus frustraciones y de su soledad con algo de blanda resignación:

Creía en todo esto.
Hoy canto solo
a la orilla del llanto.
También el llanto sirve de almohada.

("Ni el cielo ni la tierra",
Aom, LBP)

Pero lo más frecuente es que el poeta deje de lado toda atmósfera "neorromántica", especialmente cuando ya ni la Esperanza parece posible:

Y esto, tan escondido como la semilla última
que duerme en la arena del tiempo;
esto, que no tiene origen, ni asidero, y a
quien llamamos, oscuramente, Esperanza,
¿ha de morir también?

¿Has de morder con esa boca hueca, desdentada,
bostezo del demonio,
esto, que no es vida, sino, apenas, el sueño
de la vida?

("Al polvo", *Aom*, AOM)

Y entonces, del desengaño a la desesperación y la rebeldía sólo hay un paso. Desesperación y rebeldía que se ensañan con las más nobles y antiguas devociones del poeta: la magia de la palabra y el sueño, la gloria de las formas, la inmanencia del Ser en el tiempo detenido. Rebeldía que hace aún más sombrío el diagnóstico del mundo; desesperación en que la palabra se destroza a sí misma y a sí misma se inflama para liquidar un sueño ya inútil:

Nada de aquel fervor,
fuego que nada consumió ni su propia ceniza,
nada de aquellas lágrimas, nada de aquel júbilo,
nada de aquel afán de ser luz en el aire
y vagar otra vez, perdido en el espacio.

Amé la gloria de la boca lívida y ojos de diamante,
amé el amor, amé sus labios y su calavera,
soñé en un mundo en donde la palabra engendraría
y el mismo sueño habría sido abolido
porque querer y obrar serían como la flor y el
fruto.
Mas la gloria sólo es una cifra, equivocada con
frecuencia,
el amor desemboca en el odio y el hastío.

("Soliloquio de medianoche",
Aom, LBP)

INVENTO LA PALABRA

Con los poemas de *A la orilla del mundo* y, muy especialmente, con los de *Libertad bajo palabra,* se alza una voz que justifica la audaz declaración de Octavio Paz: "Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día". Con todo, la frase no debe llamar a engaño: la *invención* no ha respondido al prurito de crear una nueva "lengua literaria" —al menos con la misma intencionalidad de los modernistas y de los vanguardistas de primera hora—, sino a la necesidad espiritual de revelar el sentido último de la poesía y de devolver a la palabra su capacidad de vocación mágica.

Es cierto que en esta empresa Paz no estuvo solo: él mismo ha querido en varias oportunidades recordar a los poetas que le allanaron el camino.[63] Aun así, el hecho de haberse apoyado en las experiencias de algunos de sus contemporáneos no le niega originalidad a la personal renovación del lenguaje poético puesto que en su tensión innovadora incide lo que es, en principio, una fértil singularidad: la certera intuición estética que preside justamente la elección de la "tradición reinventable", para decirlo con el propio Paz.[64] Esto es, la búsqueda de una

[63] O. Paz, *86,* p. 57; *91, passim; 83,* p. 85.

[64] Véase el concepto del proceso de "ruptura" y "búsqueda del futuro" en la poesía hispanoamericana moderna que sostiene el propio Paz en "Poesía en movimiento", *79,* p. 5.

poesía preocupada mucho más por la transformación del hombre y del mundo así como por la significación de la palabra, que por el decoro o atrevimiento del ejercicio poético; la adhesión, en síntesis, a una intencionalidad creadora cuyo antecedente inmediato está en la obra de algunos españoles de la "generación del 27" y la de algunos hispanoamericanos —entre los que no faltan poetas mexicanos—[65] de la segunda generación vanguardista.

"Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra" no es, entonces, una altiva metáfora. Para Octavio Paz "inventar la Palabra" es devolverle su capacidad de decir (empañada por el amaneramiento del Posmodernismo) y devolverle su libertad original (sin caer en la audacia torturada de los primeros vanguardistas); "inventar la Palabra" es inflamar todos los niveles del lenguaje y hacer que en el verso se aúnen de verdad emoción, sentido y movimiento. "Inventar la Palabra" es, en suma, alzar una nueva poesía que resultó, por añadidura, el "comienzo de otro tiempo": una de las voces inaugurales de lo que hoy llamamos Posvanguardismo, a falta de un nombre más preciso.[66]

Poesía numerosa

La primera impresión que nos deja la lectura de *A la orilla del mundo* o de *Libertad bajo palabra* es la del encuentro con una poesía numerosa. La impresión no es antojadiza: el propio autor ha presentado su obra, desde la publicación de LBP, dividida en secciones que no responden a un criterio cronológico sino al deseo de ceñir cada vez más "las afinidades de tema, color,

[65] Aun cuando Octavio Paz no reconoce una relación directa entre su poesía y la de los "Contemporáneos" (Salvo la de Villaurrutia) es posible advertir ciertas coincidencias entre algunas composiciones que recogen AOM y LBP y poemas de Pellicer, Novo o Cuesta.

[66] Buena parte de los estudios y notas sobre la poesía hispanoamericana o mexicana de las últimas décadas (cf. Fernández Retamar, *41;* J. O. Jiménez, *55;* R. Grossman, *51;* J. Franco, *43;* E. Anderson Imbert, *15;* C. Monsiváis, *67;* J. L. Martínez, *65)* coinciden en subrayar la importancia de la poesía de Octavio Paz en el proceso en que se han definido los aspectos típicos del Posvanguardismo.

ritmo, entonación o atmósfera", según se lee en la "Advertencia" de *Libertad bajo palabra. Obra poética.*[67]

Si bien esta "advertencia" alude en primer término a la variedad temática, creo que lo numeroso de la poesía recogida por AOM y por LBP estriba sobre todo en *lo vario del comportamiento verbal,* fenómeno en que se funda, precisamente, la riqueza de "ritmo, entonación o atmósfera". En otras palabras, la unidad de lo vario, que muestra la creación poética de Paz entre 1935 y 1948, se debe a la capacidad del poeta para fecundar la palabra de manera que ésta dé fielmente, en cada caso, la visión peculiar de una realidad y el complejo de emociones que tal modo de ver desencadena.

Esta fidelidad de la palabra al modo de experiencia es bastante clara en la serie de poemas –fechados en 1935– que componen *Primer día,* breve sección con que se inaugura *A la orilla del mundo.*

En los breves poemas de "Un día", la serie inicial de la sección, una sosegada visión del amor –francamente rara en la poesía de Octavio Paz– se recrea en ágiles figuras, ceñidas por un discurso contenido que puede darnos un intenso mensaje lírico en sólo cinco versos:

> Nace de mí, de mi sombra,
> amanece por mi piel,
> alba de luz somnolienta.
>
> Paloma brava tu nombre,
> tímida sobre mi hombro.

Inmediatamente después de esta serie, nueve sonetos denuncian un cambio profundo en la vivencia del amor y, con él, una mudanza en el modo de expresión. El erotismo ardiente y la voluptuosidad de las formas, que éste despierta, parecen haber exigido un discurso francamente generoso, un discurso de sintaxis y de ritmo holgados:

> Inmóvil en la luz, pero danzante,
> tu movimiento a la quietud que cría

[67] O. Paz, *5,* p. 7.

en la cima del vértigo se alía,
deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Llama que no se vierte, ya diamante,
sediento resplandor que no se enfría
y a sí mismo se quema noche y día,
de cenizas y fuego equidistante.

Espada, lengua, incendio cincelado,
que ni mi sed suspende ni la mata,
helada luz, lucero ensimismado,

relámpago sediento que desata
mis geométricas voces, la ternura
con que fijo tu danza en escultura.

Por último, la sección se cierra con "Mar de día", larga serie de heptasílabos sueltos polirrítmicos. Y este verso corto, que sólo parecía apto para las ágiles combinaciones métricas de la poesía de tipo tradicional, o cuando mucho —y esto únicamente entre algunos poetas modernos— para una poesía sintética y transparente, en manos de Octavio Paz ensancha inusitadamente su campo para componer un discurso en el que nacen y crecen tumultuosas secretas intuiciones:

Por esa luz en vuelo
que parte en dos al día
el viento suspendido;
el mar, dos mares fijos,
suspensos, enemigos;
el universo roto
mostrando sus entrañas,
las sonámbulas formas
que nadan hondas, ciegas,
por las espesas olas
del agua y de la tierra:
las algas submarinas
de lentas cabelleras,
el pulpo vegetal,
raíces, tactos ciegos,
carbones inocentes,
candores enterrados
en la primer ceguera.

Vertientes del comportamiento verbal

Con esta pluralidad de forma y entonaciones, los primeros poemas de *A la orilla del mundo,* creación poética bastante temprana, anuncian ya dos vertientes básicas del comportamiento verbal en la poesía de toda una época (1935-1948) y muestran, además, inflexiones especiales de cada una de estas vertientes. En otras palabras, las composiciones de *Primer día* anticipan lo que en conjunto ha de ser una poesía singularmente varia dentro de su firme unidad total.

Lengua contenida

En los mismos poemas que acompañan a "Nace de mí, de mi sombra", la vivencia del amor no siempre resulta ser tan cabalmente sosegada como en esta breve composición, pues no faltan momentos en que aparecen síntomas de una contemplación tensa y de temblores inefables. Discreto viraje que esta poesía nos hace sentir sin abandonar la forma contenida:

> Corriente oscura del sueño
> que mana entre ruïnas
> y te construye de nada:
> amargas trenzas, olvido,
> húmeda costa nocturna
> donde se detiene y golpea
> un mar sonámbulo, ciego.

Y también hay momentos en que en esta contemplación se desata un complejo de imágenes que dan fe del intenso goce de las formas y de la palabra. Fruición de la palabra que puede dar al modo de expresión un notorio conceptismo por la incidencia de un tipo de figuras (anáfora, aliteración, paralelismo, antítesis y quiasmo, parequesis) que encarnan y a la vez exaltan correlaciones y contrastes mentales. Figuras que pueden saturarse en sólo once versos hasta cobrar el valor de *funciones rítmicas* o, más concretamente, de "recurrencias fónico-semánticas: [68]

[68] Hace tiempo (más de 20 años) que Samuel Gili y Gaya y Tomás Navarro empezaron a llamar la atención sobre recursos expresivos

Estos suspensos jardines,
música inmóvil del aire,
juegan su luz en tus hombros,
juegan su sombra en tu luz,
doncella de los reflejos,
si verde bajo los oros,
entre verdores dorada.

Este último ejemplo bien puede considerarse un caso de excepción dentro de la tesitura general de la poesía de Paz por lo que hace a su factura en sí, pero no en lo que toca a su deuda con el conceptismo, ya que esta inclinación subyace, apenas disimulada, en toda la creación poética y, muy especialmente, en algunos momentos de *Libertad bajo palabra.*

Efectivamente, en *Asueto,* sección de este libro que por varias razones resulta ser un curioso islote en la obra de la década del 45, muchas composiciones reinciden en la adopción del discurso contenido. Sólo que ahora no importa únicamente el sosiego afectivo sino un haz de tensiones espirituales, cuyo denominador común es la lucidez filosa de las iluminaciones, delgadas y fugaces, penetrantes y paradójicas, que cristalizan mediante un lenguaje propio, insustituible, en cada caso.

Buena parte de estos poemas son fórmulas sentenciosas,

de la lengua que tienen alta incidencia en el ritmo del verso y del poema. Las bases de este interés fueron expuestas con gran claridad y precisión por Gili y Gaya: "...ritmo en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias). La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tienen, sin duda, valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies, los acentos fijos". (cf. 58, p. 7). Tomás Navarro, si bien reconoce el valor de estos recursos en la estructura rítmica, los sigue considerando "gala y adorno del verso" y por lo mismo los llama *complementos rítmicos.* Yo prefiero usar la denominación de *funciones rítmicas* o mejor aún: *recurrencias fónico-semánticas;* quizás no sean las denominaciones más acertadas, pero creo que responden mejor que la denominación de T. Navarro a su naturaleza de factores creadores del ritmo acústico y el ritmo interior.

paradojas autónomas o viñetas rápidas que conjugan el carácter de visiones instantáneas con un lenguaje conceptista. Y en estos "poemas mínimos" (sobre todo los que encontramos reunidos bajo los subtítulos "Apuntes del insomnio", "Frente al mar" y "Retórica") el tenor sentencioso conviene perfectamente a algunas síntesis de "teoría poética":

> La forma que se ajusta al movimiento
> no es prisión, sino piel del pensamiento.

Tanto como a ciertas paradojas, ahora autónomas y a veces un tanto descarnadas, que reiteran conocidas facetas de la representación del mundo y de los contrarios que se agitan en el alma del poeta:

> Quiso cantar, cantar
> para olvidar
> su vida verdadera de mentiras
> y recordar
> su mentirosa vida de verdades.

Por su parte, varias de las ágiles viñetas —como he decidido llamar a los singulares bocetos dada su brevedad y la frecuente incidencia de imágenes visuales y táctiles— aprisionan ángulos especiales de la realidad que reiteran y condensan la representación del mundo creada por el poeta:

> Las olas se retiran
> —ancas, espaldas, nucas—
> pero vuelven las olas
> —pechos, bocas, espumas—.

Otros ejemplos muestran nuevos aspectos de la "tradición reinventada". En un caso se trata de la aproximación al "imaginismo", que ha de tentar a Octavio Paz en más de una ocasión:

> Roe el reloj
> mi corazón,
> buitre
> con paciencia de ratón.

En otros casos se trata de relaciones con la lírica folklórica, que comprende coincidencias con sus esquemas métricos así como coincidencias textuales relativas con "clichés" (fórmulas estereotipadas características de la poesía popular),[69] que Paz integra en otro contexto poético:

Me encontré frente a un muro
y en el muro un letrero:
"Aquí empieza tu futuro".

Ahora bien, los "poemas mínimos" representan el caudal menor de *Asueto*. Con todo, me he detenido especialmente en ellos porque son prototipo de la poesía que reúne la sección. En efecto: la diafanidad del lenguaje, paralela a la lucidez filosa de las percepciones, sigue presente en los poemas más extensos. Algunos de ellos parecen revivir decididamente algunos esquemas métricos de la poesía de tipo tradicional y el conceptismo que la caracteriza: [70]

Soñando vivía
y era mi vivir
caminar caminos
y siempre partir.

Desperté del sueño
y era mi vivir
un estar atado
y un querer huir.

A la roca atado
me volví a dormir.
El sueño es la cuerda,
la roca el morir.

("La roca")

[69] Cf. C. Magis, *63*, pp. 35-37; 423-439.

[70] V. M. Frenk Alatorre, *45, passim;* C. Magis, *63*, pp. 339-446; 448-462. Véase además, I, SENTIDO DEL RITMO: "Ritmo del poema", y II, HAY QUE SOÑAR CON LAS MANOS: "Lo que dicen la sangre y la marea".

En otros, la lucidez de las visiones instantáneas de la "realidad de la realidad" y la lengua concisa y plena de sentido hacen crecer poemas cuya atmósfera linda con la de la "poesía pura":

Canta en la punta del pino
un pájaro detenido,
trémulo, sobre su trino.

Se yergue, flecha en la rama,
se desvanece entre alas
y en música se derrama.

El pájaro es una astilla
que canta y se quema viva
en una nota amarilla.

Alzo los ojos: no hay nada.
Silencio sobre la rama,
sobre la rama quebrada.

La expresión "disfórica"

La obra poética de Paz nos reserva todavía una sorpresa: la incorporación, casi siempre ocasional pero bastante frecuente a partir de *Libertad bajo palabra*, de expresiones de la lengua coloquial, de la comunicación cotidiana e inmediata, expresiones que llegan incluso al disfemismo. Esta vertiente del comportamiento verbal es la más tardía y es también totalmente esporádica pues no llega a ser ni el "canon" de una sección ni se mantiene a lo largo de todo un poema, salvo en el caso de: "Las palabras", "Conversación en un bar" o de "Seven p. m."

Lo normal es, entonces, la irrupción de elementos disfóricos en discursos en los que se alza el *lenguaje eufórico*,[71] ya sea que éste se ciña a la lengua contenida, ya sea que se deje llevar por la lengua caudalosa, aunque lo más frecuente es el último caso:

[71] Cf. A. J. Greimas, *50*, p. 330.

Quedo distante de los sueños,
Abandona mi frente su marea,
avanzo entre las piedras calcinadas
y vuelvo a dar al cuarto que me encierra:
aguardan los zapatos, los lazos de familia,
los dientes de sonreír
y la impuesta esperanza:
mañana cantarán las sirenas.

En líneas generales, estas interpolaciones denuncian momentos en que la visión crítica se hace muy tensa. En los casos concretos, la inclusión del lenguaje coloquial puede adoptar dos matices según la intencionalidad y el modo de combinación predominantes.

A veces, la expresión coloquial tiende a aliviar la alta tensión del poema y, al mismo tiempo, a abrir accesos directos, inmediatos, a la raíz misma del contenido. Este coloquialismo suele darse como un discreto deslizamiento al amparo de eficaces fórmulas de transición o de enlace inicial y final.

Entre la luz filtrada en hojas,
pasan hombres, mujeres, niños, *bicicletas.*
Todos caminan, nadie se detiene.
Cada uno a su pequeño negocio:
al cine, a misa, a la oficina, *a la muerte,*
a perderse en otros brazos,
a recobrarse en otros ojos,
a recordar que son seres vivientes o a olvidarlo.

("En la calzada", *Aom*, LBP)

Más a menudo, el modo de incidencia de la palabra cotidiana es la irrupción brusca que subraya la diferencia, destaca el contraste, entre dos visiones simultáneas de una misma realidad o experiencia. Éste es el caso, como ejemplo paradigmático casi, de "Conversación en un bar", de la serie "El joven soldado" (*Puerta condenada*, LBP), en donde el contrapunto entre la lengua "eufórica" y la lengua "disfórica" da mayor fuerza a la correspondencia entre lo puramente anecdótico —orientación temática del todo ajena a la poesía de Paz— y la evocación de las visiones internas que engendran

las circunstancias y el suceso mismo, o sea justamente lo que hace de la simple crónica un mensaje lírico: la alternancia de tensiones creadoras con sus propios niveles óptimos del lenguaje, alternancia tan clara que los paréntesis propuestos por el poeta son prácticamente innecesarios:

—Sábado por la noche, sin permiso.
La soledad se puebla y todo quema.
(El viento del Oeste son dos vientos:
en la noche es un búfalo fantasma,
al alba es un ejército de pájaros.)
—Parpadeaba. Les dije entonces:
Tengo un detalle, ¿vamos?
(—Las muchachas del Sur corren desnudas
en la noche. Sus huellas en la arena
son estrellas caídas,
joyas abandonadas por el mar.)
—Éramos tres: un negro, un mexicano
y yo. Nos arrastramos por el campo,
pero al llegar al muro una linterna...
(—En la ciudad de piedra
la nieve es una cólera de plumas.)
—Nos encerraron en la cárcel.
Yo le menté la madre al cabo.
Al rato las mangueras de agua fría.
Nos quitamos la ropa tiritando.
Muy tarde ya nos dieron sábanas.
...

Siempre en la línea del contraste de visiones simultáneas (no siempre desarrollada con sistemático ritmo alterno como en este último ejemplo o en "Seven p. m.") y siempre como una especial cristalización de la actitud crítica señalada, Octavio Paz suele acudir al prosaísmo acre, o mejor aún, al disfemismo, para aprisionar aspectos muy particulares de su crítica de la realidad y matices especialísimos de esta realidad. Así, el acoso de la realidad sórdida suele hacer que afloren imágenes "prosaicas" (en el sentido amplio):

Probar la soledad sin que el vinagre
haga torcer mi boca, ni repita

mis muecas el espejo, ni el silencio
me erice con los dientes que rechinan:
estas cuatro paredes —papel, yeso,
alfombra rala y foco amarillento—
no son aún el prometido infierno.

("La vida sencilla", *Puerta*, LBP)

Mas cuando el poeta siente la urgencia ya impostergable de ir más allá de las revelaciones que atañen directamente sólo a su yo íntimo, esto es, la urgencia de desenmascarar actitudes y situaciones infrahumanas, es posible que vuelva al disfemismo, casi tan acre como el que se enseñorea de "Las palabras":

Pero no agua ya, todo está seco,
no sabe el pan, la fruta amarga,
amor domesticado, masticado,
en jaula de barrotes invisibles
mono onanista y perra amaestrada,
lo que devora te devora,
tu víctima también es tu verdugo.

("Elegía interrumpida",
Puerta, LBP)

Lengua generosa

En *Primer día* la exaltación de la vivencia del amor coincide con la notoria "expansión" del discurso poético. Es decir, una expansión del lenguaje lograda por una sintaxis y un ritmo más holgados así como un léxico más generoso que la lengua y el ritmo típicos de las composiciones ajustadas a la lengua contenida. Con todo, en más de uno de estos sonetos se nota que el nuevo comportamiento verbal no está motivado exclusivamente por la agitación emotiva sino que al mismo tiempo está comprometido con el carácter de las revelaciones que le concede al poeta la experiencia erótica en su plenitud. Iluminaciones que lindan, inclusive, con las percepciones súbitas —afloraciones de la sicología profunda— semejantes a las que abundan en "Mar de día", la extensa serie de heptasílabos, tal como se dan en este otro soneto:

Alta nube cruel, deshabitada,
dulces danzas de luz inmoviliza
y cruda luz en vértigos irisa
tu adolescente carne desolada.

¡Qué fértil sed, bajo tu luz gozada!,
¡qué tierna voluntad de nube y brisa
en torbellino puro nos realiza
y mueve en danza nuestra sangre atada!

Vértigo inmóvil, avidez primera,
aire de amor que nos exalta y libra:
danza la carne su quietud ociosa,

danza su propia muerte venidera,
y nuestra sangre oscuramente vibra
su miserable desnudez gozosa.

De aquí en adelante, no sólo la poesía amatoria sino toda intuición poética que roce, a nivel profundo, las preocupaciones primordiales de Octavio Paz y sus aspectos más inquietantes, suele convocar casi siempre una lengua caudalosa cuyo ritmo da por lo general, naturalmente, en el verso libre:

Noche, dulce fiera,
boca de sueño, ojos de llama fija y ávida;
océano,
extensión infinita y limitada como un cuerpo
acariciado a oscuras;
indefensa y voraz como el amor,
detenida al borde del alba como un venado
a la orilla del susurro o del miedo;
río de terciopelo y ceguera,
respiración dormida de un corazón inmenso,
que perdona:
el desdichado, el hueco,
el que lleva por máscara su rostro,
cruza tus soledades, a solas con su alma.

("El desconocido", *Aom*, LBP)

Por otra parte, la tensión creadora, agitada bastante a menudo por visiones harto extrañas, esotéricas, obliga a la pala-

bra a refractarse o a "inventarse" para poder acudir a tantas brechas del lenguaje, de tal modo que la lengua caudalosa se hace esquiva, hermética. Calidad que puede condensarse hasta lindar con maneras típicas del surrealismo, como en "El sueño de Eva" *(Puerta)* o "El prisionero" *(Aom)*, ambos de LBP: [72]

Muerte o placer, inundación o vómito,
otoño parecido al caer de los días,
volcán o sexo,
soplo, verano que incendia las cosechas,
astros o colmillos,
petrificada cabellera del espanto,
espuma roja del deseo, matanza en alta mar,
rocas azules del delirio,
formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,
eternidades momentáneas,
desmesuras: tu medida del hombre.

("El prisionero")

La imagen

Dentro de la variedad de comportamientos verbales, el lenguaje predominante —el prototipo— es la "lengua generosa". Evidencia suficiente e inmediata del vigor y ductibilidad de esta lengua es *la imagen* propiamente dicha,[73] la cual encarna con total plenitud tanto la fruición verbal como la sensualidad de las formas y las percepciones interiorizadas:

El sol reposa sobre la copa de los castaños.
Sopla apenas el viento,

[72] Precisamente esta última composición ha sido incluida, junto con poemas en prosa de *¿Águila o sol?*, 8, en la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.*

[73] La nueva retórica está revisando en la actualidad (muy oportunamente) la teoría de las figuras, entre ellas el sentido de "imagen", término usado con tantas acepciones que hoy es francamente equívoco. Yo llamo aquí *imagen* a la "representación" vívida y sugerente de una vivencia del contorno con clara entonación sensorial, visual principalmente. Esto sin tocar por ahora lo complejo de su fenomenología, es decir la inclusión de otras figuras (fonética expresiva, metáforas e inclusive símbolos, por ejemplo).

mueven las hojas sus dedos, canturrean,
y alguien, aire que no se ve, baila un baile
antiguo.
Camino bajo luces enlazadas y ramas que se
abrazan,
calzada submarina de luz verde,
impalpable y de carne al mismo tiempo:
¡verdor que acaba en oro,
luz que acaba en sabor, luz que se toca,
aire vibrante, humano, hecho de alas,
hueco que deja un cuerpo hermoso que se fuga!

("En la calzada", *Aom*, LBP)

Voluptuosidad tanto o más intensa cuando la mueve la contemplación de las formas femeninas, carnales y de estatua en la visión del poeta:

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron
un cuerpo:
tu pelo, silencioso río solar, otoño espeso,
caída de agua de hojas doradas,
tu boca y la blanca disciplina de tus dientes
caníbales, prisioneros en llamas,
tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar
quemada,
sitios en donde el tiempo no transcurre,
valles que sólo mis labios conocen,
desfiladeros de la luna que asciende a tu garganta
entre tus senos,
cascada petrificada de la nuca,
alta meseta de tu vientre,
playa sin fin de tu costado.

("Cuerpo a la vista", *Girasol*, LBP)

Ante el raudal numeroso de percepciones visuales y táctiles, llama la atención que las imágenes auditivas en cuanto tales (esto es la representación verbal de las sensaciones sonoras —que es independiente de los valores impresivos de la materia fónica—) son mucho menos frecuentes y que, cuando aparecen, suelen estar apenas sugeridas:

¡En la danza, a orillas de la música,
donde quedan las jóvenes desnudas,
con una tierna desnudez de agua,
y como carne o fruto las palabras,
tan fáciles y puras
que en el silencio brillan y se tocan!

El viento gira y canta y se detiene,
dulce huracán, sobre los eucaliptos.

Y no es dado pensar que el poeta sea insensible a las sonoridades de su ámbito, o incapaz de registrarlas cuando ha podido crear poemas como "La rama" (LBP) y cuando, además, intercala muy a menudo sugestivas referencias al sonido y a la música en sus espléndidas representaciones:

¡Inmóvil torbellino de los cielos,
quietud vertiginosa de los aires!
¡Azul cielo veloz, ensimismado,
tal una flecha detenida!
¡Danza, oh quieto movimiento,
paralizada música
en su inasible son absorta, embelesada!

("Día", *Aom*, AOM)

Más aún: creo que precisamente estos versos nos dan, con las tres últimas líneas sobre todo, la clave para entender la sutil parvedad de imágenes auditivas propiamente dichas: la secuencia "quieto movimiento", "paralizada música", "en su inasible son absorta" nos recuerda la seria preocupación de Paz por las relaciones, íntimas y secretas, entre sonido y silencio e inclusive su convicción de que en el silencio habita la palabra verdadera, la que quizás nunca alcancen a decir los labios:

Y no es la boca amarga,
ni el alma, ensimismada en su espejismo,
ni el corazón, oscura catarata,
lo que sostiene al canto
cantando en el silencio deslumbrado.

A sí mismo se encanta
y sobre sí descansa

y en sí mismo se vierte y se derrama
y sobre sí se eleva
hacia otro canto que no oímos,
música de la música,
silencio y plenitud,
roca y marea,
dormida intensidad
en donde sueñan formas y sonidos.

("Medianoche", *Asueto*, LBP)

Pienso, además, que esta particular concepción del silencio, turbadora "constante" en la poesía de Paz, justifica también el fenómeno de que en su poesía menudeen sugestivas referencias al silencio como palabra o "música" en espera:

Vibra el silencio, vaho
de *presentida música*,
invisible al oído,
sólo para los ojos.

Es cierto que en algunos poemas, muy pocos, el silencio (o más propiamente la falta de voz) puede aparecer como una nota negativa: una deplorada mutilación:

Frío metal, cuchillo indiferente,
páramo solitario y sin lucero,
llanura sin frontera, toda acero,
cielo *sin llanto*, pozo, ciega fuente.

("Crepúsculo de la ciudad, IV",
Vigilias, LBP)

y hasta un signo del caos y lo absurdo del mundo:

Anegado en mi sombra-espejo mido
la deserción del soplo que me mueve:
huyen, fantasma ejército de nieve,
tacto y color, perfume y sed, *ruido*.

("Crepúsculo de la ciudad, III",
Vigilias, LBP)

Pero lo más general, y lo más significativo, es que con frecuencia el silencio es un misterioso valor "en sí":

Un silencio de aire, luz y cielo.
En el silencio transparente
el día reposaba:
la transparencia del espacio
era la transparencia del silencio.

("El pájaro", *Asueto*, LBP)

De acuerdo con este ejemplo podría pensarse que para Octavio Paz el "valor" del silencio en cuanto tal es simplemente el de concederle serenidad a un mundo tumultuoso, el de ordenar el caos. Esto ya sería bastante, pero más allá de esta facultad, el poeta siente que el silencio está vitalmente comprometido con la realización cabal del propio yo:

Ay, presuroso Junio, nunca mío,
invisible entre puros resplandores,
mortales horas en terribles goces,
¡Cómo alzabas mi ser, crecido río,
en júbilos sin voz, mudos clamores,
viva espada de luz entre dos voces!

("Sonetos", *Primer día*, AOM)

y que el silencio es nada menos que música presentida, es decir el seno en que se gesta, madura y llega a ser la poesía misma:

Allá, donde el silencio
no en la mudez, en el callar madura,
y en la voz y en la música se sueña,
y el silencio duerme, descuidado;

allá, forma naciente,
por quien el pecho de la noche late
y mi cuerpo recuerda
su amoroso misterio;

("X", *Noche*, AOM)

Todavía más: el silencio es el "reino en donde habita la palabra verdadera", el reino único de la poesía: la palabra erguida, no la facundia ni la grandilocuencia:

Y el mar se sienta junto a mí,
extendiendo su cola blanquísima en el suelo.
Del árbol del silencio brota un árbol de música.
Del árbol cuelgan todas las palabras hermosas
que brillan, maduran y caen.

("Visitas", *Girasol,* LBP)

Finalmente, para dar con el valor y el sentido de la imagen en la poesía de Octavio Paz, conviene recordar, en primer término, que esta figura es base del lenguaje poético en sí y, luego, que en el caso de nuestro poeta, la representación del mundo hecha de las más delgadas intuiciones y de visiones diáfanas se da casi siempre en una lengua contenida, una lengua de imágenes breves en las que no es muy frecuente la incorporación de metáforas o de símbolos (recordemos, por ejemplo, los poemitas iniciales de *Primer día,* AOM, y la mayoría de los "poemas mínimos" de *Asueto,* LBP). Ahora bien, cuando Paz vive el "insight", su modo típico de entrar en contacto con el mundo, esta interiorización resulta ser una vivencia casi inefable, algo que sólo puede ser dicho mediante una lengua caudalosa como sus imágenes en las que abundan metáforas y símbolos. Así pues, la experiencia espiritual primaria del poeta —el sentirse total y confusamente integrado a las formas de su contorno— se manifiesta en la holgura y exaltada sensorialidad de las imágenes:

Cielo poblado siempre de barcos y naufragios,
fantasmas desgarrados por el viento,
yo navegué en tus témpanos de bruma
y naufragué en tus arrecifes indecisos;
entre tu silenciosa vegetación de espuma me perdía
para tocar tus pájaros de cristal y reflejos
y soñar en tus playas de silencio y vacío.

("Soliloquio de medianoche",
Aom, LBP)

Voz espléndida que nos dice de la inquietante fusión con los elementos naturales y hasta con el prójimo, en una intensa, casi mágica, conjunción:

Nadie quiere llegar al fin,
allá donde la flor es fruto, el fruto labios.

Quisiera detenerlos,
detener una joven,
cogerla por la oreja y plantarla entre un castaño
y otro:
...
hablar con ella un lenguaje de árbol distante,
callar con ella un silencio de árbol de enfrente;
envolverla con brazos impalpables como el aire
que pasa,
rodearla, no como el mar rodea a una isla, sino
como la sepulta;
reposar en su copa como la nube ancla un instante
en el cielo sin olas, ennegrece de pronto y
cae en gotas anchas,
gotas de sangre al rojo blanco,
como cae la semilla cuando estalla la espiga en
el aire,
como cae la estrella en la honda matriz de la noche,
como cae el avión en llamas y el bosque se incendia.

("En la calzada", *Aom*, LBP)

La invención de la palabra

Por lo que hemos visto, en esta poesía numerosa cada uno de los varios compostamientos verbales –incluso el lenguaje "disfórico"– encarna fielmente una de las diversas perspectivas de la intuición creadora, esencialmente unitaria dentro de la pluralidad de las visiones poéticas, e integran un solo lenguaje, en el que se suman los diversos comportamientos verbales aunados por el discurso de tipo caudaloso. Y esta poesía numerosa, en la que el modo de experiencia y el modo de expresión se atraen y exaltan mutuamente, justifica el "invento la Palabra" de Octavio Paz; afirmación que Ramón Xirau ya comentado, profundizando con inteligencia en su sentido:

> "No invento las palabras", dice Eluard. "Invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día", dice Paz. (...) como el poeta esencial de Heidegger, Eluard y Paz nombran

las cosas. Pero si la poética de Eluard se funda en la palabra estática, idéntica a sí misma que, forma del pensamiento, espera la invención del poeta para llenarse de sentido, la palabra de Paz es dinámica puesto que es ella misma el sentido, el contenido variable, ambiguo, rico, inventivo, fantástico, de la realidad poética.[74]

El principal aporte de esta exégesis es el reconocimiento de que en la creación de Octavio Paz el poema nace a partir de la palabra: el poema nace y crece con la palabra casi inefable, con el *lenguaje eufórico*, el "lenguaje erguido" como prefiere decir Paz mismo.

Más estrictamente, el "invento la Palabra" de Paz significa "destrivializar" lo que él mismo ha llamado "las palabras de la tribu".[75] Dicho de otro modo, significa *desautomatizar* el lenguaje al cual el comercio cotidiano ha gastado casi hasta el punto de vaciarlo totalmente de sus valores connotativos. Inventar la palabra es, entonces, devolverle su plétora semántica y —lo que es prácticamente lo mismo— devolverle su naturaleza radical de "función poética". Todo esto mediante una labor en que se funden intuición y experiencia, en que se funden hallazgos originales del poeta y recursos tradicionales, a los que Paz da siempre un sesgo nuevo. Nuevo no sólo en comparación con la tradición literaria en sí, sino nuevo también de un hito a otro de la creación poética personal.

*

Ahora bien, si tratamos de reconocer, afinando mucho más el análisis, los recursos artísticos que alzan la lengua sobre sí misma, espléndida y a la vez enigmática, damos necesariamente con una importante cuestión: ¿estaremos acaso ante una poesía surrealista?[76]

La frecuencia con que el discurso poético parece caer en la "escritura automática", debido al ritmo cortante de la para-

[74] R. Xirau, *125*, p. 43.

[75] Véase la teoría poética de Paz, especialmente lo que "es" el poema, en *81*, pp. 29-35.

[76] Surrealista o, mejor, *parasurrealista*, según la oportuna distinción del propio Paz, Cf. *84*, p. 189.

taxis y la abundancia de aposiciones metafóricas, sumada a la "entonación obsesiva", que da a los poemas la reiteración y el polisíndeton, y la "atmósfera esotérica" creada por las asociaciones oníricas y los elementos simbólicos, nos tientan a inscribir los poemas de *A la orilla del mundo* y de *Libertad bajo palabra* en el campo del surrealismo. Sin embargo, las declaraciones de Paz mismo sobre su independencia del surrealismo en cuanto escuela,[77] tanto como la intencionalidad que descubre en su poesía —elemento de juicio más fehaciente en el fondo que las declaraciones de un autor sobre su obra— aconsejan cuidarse de esta tentación primera por tratar de ver con mayor objetividad el carácter fundamental de la poesía que recogen los dos libros publicados en la década del 40.

Pues bien, la intencionalidad primordial de esta poesía es, a mi entender, la de revelar y a la vez ordenar el mundo, afán que se acomoda mejor a la *vigilia* o directamente al *sueño del poeta visionario* que a las impresiones nebulosas del *entresueño*, tensión creadora que responde más a las iluminaciones de la intuición que a los dictados de la fantasía exacerbada o incontrolable. Por lo mismo, creo que a pesar de las coincidencias con algunos de los procedimientos expresivos propios del surrealismo, en las que cae la lengua eufórica, lo que en verdad da su envergadura a la poesía de AOM y de LBP es consecuencia última de la "invención" de la palabra: la creación de un "ideolecto" que puede resultar críptico en ocasiones a fuerza de superar en la realización individual de la lengua común (inclusive la lengua de la tradición literaria) los límites de la "norma", o sea, a fuerza de exceder los límites de libertad que acepta tácitamente esta norma. Explicar de qué modo el idiolecto de Paz excede las mayores libertades permitidas sin resultar una lengua opaca, un obstáculo grave para nuestra integración anímica en la experiencia espiritual del poeta, es ya otra cosa: es el misterio de la creación, que

[77] Sabemos que, para Octavio Paz, el *surrealismo* es una "estirpe espiritual", una ruptura epistemológica y una exaltación de valores humanos que lo seduce desde los años de *Taller* en cuanto modo de experiencia; pero que aun así ni los presupuestos teóricos ni la técnica expresiva lo convencen por completo (cf. 82, p. 119, 86, pp. 56-57 y 85, *passim*).

(por suerte) siempre guarda un reducto al que penetra sólo el lector "ingenuo".

Con todo, si persistimos en el afán de apurar al máximo nuestra aproximación, podemos reconocer que Paz no desdeña los aportes, revolucionarios, del surrealismo siempre que éstos fertilicen positivamente la intuición creadora inicial y, sobre todo, la manera de lograr que ésta cristalice en el poema. Todo esto sin comprometerse con la retórica del surrealismo por la retórica misma. Posiblemente mi proposición resulte más clara en el análisis de "Marina", poema de la última sección de *A la orilla del mundo:*

Formas leves, relámpagos punzantes
para el tacto y los ojos;
negro torso del mar bajo la luna
si bajo el sol el agua es pecho azul;
colores resonantes, o secretos
como una palabra apenas dicha,
aquí, bajo la noche,
sobre la oscura piedra
de cualquier dulce cuerpo:
¡arena silenciosa!;
ojos que buscan, palpan, atraviesan,
plateadas serpientes momentáneas;
lengua del sol, sedienta y amarilla,
dorando lo que toca, luminosa;
lengua del mar, salada lengua verde,
blanca lengua sin sueño,
sinuosa espada líquida
entre la roca incandescente;
muslos apenas entreabiertos;
manos, animales de seda,
fosforescentes, ciegos;
bocas crueles, conchas;
caracoles o rizos,
cabelleras, esponjas submarinas,
espirales del mar y de la piedra;
...
¡formas de luz y de tierra,
formas, río de formas,
de tactos, de presencias,
poblando el aire de fantasmas!,

¡formas, río de formas,
no importa ya cuál sea
ni qué abismos contenga!
Formas, río de formas,
perezosos relámpagos dormidos,
calladas, negras aguas,
aguas relampagueantes,
corriendo entre las grutas
con leves pies de espuma
y ese rumor oscuro y en acecho
que alza los senos en insomnio.
Formas, río de formas,
leve ceniza de los días.

De los treinta y seis versos de la primera parte del poema, los seis primeros adoptan un especial tipo de discurso: serie de "aposiciones", desencadenadas por el vocativo inicial, que reiteran, a nivel conceptual, su referente. Los versos 7, 8 y 9 parecen ya otra cabeza de puente en la cadena de figuras e imágenes; sólo que a partir de la décima línea irrumpe el frenesí verbal, la "poesía automática", cuya serie de asociaciones libres llega hasta la línea vigésimo novena y llegan a convocar en su curso imágenes oníricas (versos 20-25). Desde el verso 30, este ímpetu cambia de cauce y de signo: el poema empieza a concretar su atmósfera y su lenguaje definitivo: lo que parece una nueva serie de asociaciones libres, fuertemente signadas por fermentos de la sicología profunda, ahora son en realidad una serie de iluminaciones súbitas, "revelaciones" que se orientan hacia el "descubrimiento" del sentido último de "río de formas", imagen condensada y descifrada a la vez por el verso final (línea 45). No es extraño que la definición del "tema" coincida con un cambio en el código particular del poema: el lenguaje abandona las técnicas surrealistas, cuando éstas ya han cumplido su finalidad (expansión de la imagen incoativa, intensificación del ritmo ascendente del discurso, fertilización de los elementos fáticos) por reiteraciones conceptuales o formales que, como primer paso, retoman la imagen incoativa y la refuerzan con variantes muy significativas (versos 30 y 31) para hacerla luego funcionar como "leitmotiv" y verso de enlace cuya reiteración va apretando

cada vez más las significaciones parciales y la "función rítmica" hasta que al final de la composición, en el breve remate (versos 45 y 46), la primera línea ya no representa sólo una repetición textual sino una condensación de todas las significaciones parciales qoe desembocan en "leve ceniza de los días", cuya polisemia le permite erigirse en clave perfecta de la significación total del poema.

Por la variedad de inflexiones que va cobrando el modo de expresión, tal como lo registra este poema (y resulta ser la norma de los que recogen AOM y LBP), considero que si pretendemos caracterizar en líneas generales la poesía de Octavio Paz, no corresponde hablar de *surrealismo* (o "parasurrealismo"), corriente (escuela) particular de la poesía contemporánea, sino más bien de *hermetismo*, "idiolecto poético" cuya intencionalidad tiene larga tradición[78] y responde —mejor que la del *surrealismo*— a la instalación en el mundo de Octavio Paz y a su propósito de liberar la palabra de cualquier estereotipia.

La palabra en libertad

En el fondo, lo que da al lenguaje de Paz esta eficacia para hacer que cristalice la interiorización del contacto elemental con el mundo, la capacidad de destrivializar la lengua común, gastada e insignificante, es la facultad de percibir latencias que el comercio cotidiano ha enmascarado. Y para entender mejor esta capacidad y sus fermentos, conviene revisar en de-

[78] Por otra parte, en la perspectiva histórica, el *surrealismo* es sólo una "manera" reciente, mientras que el *hermetismo* es más bien una tensión creadora que tiene larga tradición en la poesía hispánica; tradición relacionada, por supuesto, con la poesía hermética del "mundo occidental" —sin contar con posibles influencias de la literatura del "mundo oriental". Hermetismo que se advierte en la poesía galaico-portuguesa (con pronunciados ecos del "trobar clus" o "sofil" de los trovadores provenzales) con varios hitos intermedios: la llamada "primitiva lírica castellana", la "escuela alegórico-dantesca", "poesía mística" y poesía barroca. Dentro de toda esta tradición, en la poesía de Paz, su destrivialización de la palabra tiene mucho que ver con la lengua del barroco, principalmente quizás con la vertiente conceptista.

talle los caminos del poeta para desherrumbrar tales latencias e incluso crear, engendrar, nuevas significaciones.

Desautomatización de la lengua

En este acercamiento a los modos de desautomatizar "las palabras de la tribu" (y por añadidura, algunos recursos poéticos conocidos), trataré de mostrar las maneras que considero básicas —con sus posibles inflexiones, cuando parezca oportuno. Maneras que definiré, sólo para hacerme entender en este ensayo, como: *Restauración semántica, Anomalía sintáctica, Adjetivación, Deslexicalización de fórmulas estereotipadas, "Collage"*. Para revisarlas, tomaré como base un fragmento de "El espejo" (LBP), poema fechado en 1934 que responde muy de cerca a una importante apreciación del propio Paz: "El poema no significa pero engendra significaciones: es el lenguaje en su forma más pura." [79]

...
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Arden los obstinados límites,
el febril y postrado esqueleto del amor
(porque mi ser expira y es ceniza,
es pira y es ceniza,
respira y es ceniza),
y entre los juegos fatuos del espejo
ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,
una daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema.

Restauración semántica indica la actualización de valores especiales de algunos significantes que el trato frecuente ha ido

[79] O. Paz, 79, p. 6.

gastando o que, arrumbados en los diccionarios, se han enmohecido.

En el verso 4, el calificativo de "obstinados límites" es justamente un ejemplo de lo que llamo restauración semántica y, en este caso, una prueba de rigor etimológico. Ahora bien, la restauración semántica puede provocar un leve tropiezo para el lector, tropiezo que, por instantáneo termina reactivando sutilmente la significación plena del sintagma (o el verso) que alberga el signo lingüístico restaurado. Hasta es posible que de la polisemia latente nazca una relativa ambigüedad, atmósfera esencialmente fértil en la expresión poética:

> Allá, donde el silencio
> no en la mudez, en el callar, madura,
> y en la voz y en la música se sueña,
> y en el sonido duerme, *descuidado;*

Muy cerca de estos dos casos, está el adjetivo "digitales" del siguiente fragmento:

> ¿Recuerdas la fuente, el verdín de la piedra,
> el charco de los pájaros,
> las violetas de apretados corpiños, siempre
> tras las cortinas de sus hojas,
> los lirios que en fila comulgaban por la tarde,
> el alcatraz de nieve y su grito amarillo, trompeta
> de las flores,
> ...
> *la higuera de anchas hojas digitales, diosa hindú,*
> y la sed que enciende su miel?

Aquí siento que, entre los esplendores abiertos y diáfanos de toda la imagen, el adjetivo *digitales* da a la "representación" gran intensidad con su rica economía: la sensación visual de manos fantásticas, que fecunda precisamente la restauración etimológica del adjetivo.[80]

[80] Siento que hoy (en la era de la máquina electrónica y la bioquímica capaz de crear la vida en probetas) el adjetivo *digitales* puede tener —en la norma de muchísimos hablantes— infinidad de *referentes* (cifras, drogas misteriosas, aparatos accionados por la simple presión o calor de

Hablo de *anomalía sintáctica* en el caso de leves desvíos de la norma gramatical que, en principio, agilizan notablemente el discurso poético, aun cuando su intencionalidad de fondo va más lejos.

Es el caso, por ejemplo, de la construcción harto frecuente de complementos directos introducidos por la preposición *a*, al margen del régimen propio de los verbos y hasta de las normas gramaticales:

> me repite a mi rostro, un rostro
> que enmascara a mi rostro.

Es probable que esta construcción coincida a veces con el uso de la lengua coloquial; así y todo, hay que reconocer aquí que la figura gramatical indica un especial modo de experiencia cuyos síntomas son el exaltado dinamismo del verbo transitivo (repite) e inclusive el nuevo "aspecto" del signo lingüístico que encarna al complemento objeto: *enmascara a mi rostro,* rasgo de estilo que se advierte ya en *Raíz del hombre:*

> Un dios, Amor, frenético y oscuro,
> un vivo dios sin nombre y sin palabras,
> *mueve a*l silencio tenebroso en cantos,
> *a* mi lengua deshecha en alarido,
> *a*l universo lento en una llama
> que en su seno de fuego oculta *a* otra,
> insaciable, secreta y temerosa.

Además, la intencionalidad de esta figura —en principio enfática, semántica en el fondo— suele sacar a luz escondidas latencias de un verbo. En el ejemplo que sigue (también de *Raíz del hombre)* la variedad de efectos (¿motivaciones originales?) de la libertad que se toma el poeta es más clara: la primera vez que aparece la licencia (en el cuarto verso) tiene una función muy semejante a la de los casos ya vistos, pero más adelante (versos sexto y séptimo), la preposición exalta,

un dedo, etc.) antes que la *referencia* a "dedo" o semejante a "dedos" como en el caso del poema.

por no decir que desata, las significaciones latentes —a veces bastante oscuras y antiguas— en el verbo "conocer":

Ésta es tu sangre,
...
inocente, remota,
en su denso golpear, en su carrera,
detiene *a* la carrera de mi sangre.
Una pequeña herida,
y conoce *a* la luz,
*a*l aire que la ignora, *a* mis miradas.

Otras veces, la anomalía sintáctica consiste en dar un complemento directo, que no responde al llamado "acusativo interno" de verbos normalmente intransitivos:

Se yerguen más los fresnos, más despiertos,
y *anochecen la plaza silenciosa,*

o en usar directamente una forma verbal en lugar de la esperada perífrasis:

Lates en la sombra,
blanca y desnuda: río.
Suena tu corazón, alza tus pechos,
y arrastra entre sus aguas
horas, memorias, días,

Por último, dentro de esta línea es bastante frecuente también el uso de "verbos de decir" que no rigen un parlamento propiamente dicho ni en "estilo directo" ni en "estilo indirecto":

Sí, tenía que hablaros,
pero la lengua yerta,
pero el alma vacía
ya no *dirán* jamás
esta noble ignorancia,
esta fresca costumbre
de ser simple tormenta, rama tierna.

En cuanto a la facultad, ya apuntada, de agilizar el discurso poético, en los poemas de AOM y de LBP la omisión

frecuente del sujeto, o del verbo principal, en períodos bastante largos da a las composiciones un ritmo vertiginoso que puede hacerlas aparecer como el resultado de la escritura automática sin serlo. Con todo, estas omisiones comienzan ya a envolver totalmente al lector para empujarlo a introducirse en el mensaje lírico por vía de percepciones rápidas que lo hunden en experiencias casi mágicas. Luego, otras peculiaridades sintácticas, más atrevidas, dinamizan más aún el lenguaje y, con ello, la incorporación del lector al mundo anímico de Paz. En esta línea queda el caso frecuente de gerundios que reemplazan, con feliz economía, lo que probablemente hubiera debido ser una desabrida acumulación de oraciones subordinadas:

Esto que se me escapa,
agua y delicia oscura,
mar *naciendo* y *muriendo*,

Es el caso también de repentinas incongruencias (de modo o de tiempo) entre formas verbales flexionadas:

Este latir que tanto me enamora;
los senos que mis manos
modelan indefensos,
el asombro con que miro
al mundo que me ciñe y se devora;
mis recuerdos y el llanto que me *llore*
todo lo que soy;
todo lo que me engendra
...
polvo será sin ojos que lo vean

("Al polvo", *Aom*, AOM)

En estos versos el "ilógico" subjuntivo *llore* resulta ser, más que un elemento dinamizador del discurso, un activo "generador de significaciones": en una serie de oraciones cuyo denominador común es la aseveración del indicativo, el inusitado cambio modal provoca un cambio de entonación, de atmósfera, que a su vez expande la significación profunda del verso

"polvo será sin ojos que lo vean", y esto sin contar con el efecto de enlace y saturación del paralelismo formal.

Por lo que hace a la *adjetivación*, en el fragmento de "El espejo", elegido como ilustración, también resulta evidente la potencia connotativa del adjetivo en manos de Octavio Paz. Los sintagmas "obstinados límites" y "febril y postrado esqueleto del amor" (versos cuatro y cinco) pueden servirnos para entender mejor el primer problema que plantea en esta poesía el comportamiento del adjetivo; esto es su alto grado de frecuencia y el hecho de que los riesgos de tal sobreabundancia resulten superados naturalmente.

Para empezar, el laconismo de *obstinados límites* contrasta con la generosidad de *febril y postrado esqueleto;* luego, *obstinados* es una muestra de rigor etimológico, como ya vimos, mientras que en *febril y postrado* parece darse una inexplicable contradicción interna. En resumen, creo que con estas dos contradicciones se nos da la clave para explicarnos la superación de los riesgos que implica el exceso de adjetivaciones: la riqueza de soluciones sintácticas y, sobre todo, el enriquecimiento semántico que conlleva la adjetivación.

En el primer plano, Paz aprovecha frecuentemente modalidades heredadas de escuelas poéticas inmediatamente anteriores, modalidades a las que da siempre un sello personal. De la adjetivación múltiple, triple por lo general, grata a los modernistas —que parece responder a la visión de un objeto desde varios ángulos: "El marqués de Bradomín era feo, católico y sentimental", por ejemplo—, Paz utiliza únicamente y sólo en cierto sentido los efectos de la acumulación, sin caer necesariamente en el sistema triple y sin recurrir siempre a su estructura acumulativa. Lo más frecuente, sobre todo en AOM, es que el sustantivo quede flanqueado por dos o tres adjetivos de manera que, sin perderse totalmente la multiplicidad de la visión, el primer adjetivo da el tono fundamental de todo el sintagma:

> Como calladas aguas luminosas
> bajo los arcos puros de mis voces
> corren las horas blandas de este tiempo:

Por otra parte, siento que la modalidad propia de nuestro poeta cambia el tenor impresionista de la adjetivación, frecuente en los poetas del modernismo (preocupación por captar lo fenoménico simplemente), dándole más bien una textura expresionista (aprehensión del sentido enmascarado de una realidad dada); es decir que en la manera de Octavio Paz cobra mayor importancia la visión vertical, el sentido último de las cosas, que la superficial y brillante riqueza de perspectivas. Posiblemente la diferencia de efectos que pretendo notar sea más clara con un ejemplo en el que se suceden las dos maneras:

Sola, densa, redonda lágrima,
quemada sal quemante,
límpido sol *amargo cristalino,*
por un cauce infinito
hacia nada rodando.

De algunos poetas españoles del posmodernismo y la "generación del 27" (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca), Paz aprovecha un especial desplazamiento del "modificador" por el cual la "modificación" impregna a todo el sintagma y no a un solo término. Este recurso, que en ocasiones parece confundirse con la sinestesia, da al adjetivo el valor de percepción lograda gracias a un sistema sensorio indiferenciado, embrionario, o, paradójicamente, hiperdesarrollado:

Sabe la lengua a vidrio ENTUMECIDO
a silencio erizado por el viento,
a corazón insomne, remordido.

Como veremos de inmediato, este tipo de adjetivación linda con un cuadro numeroso de maneras típicas de Paz, las más originales destinadas casi siempre a lograr que algunos de los calificadores más nobles, pero a la vez más gastados, recobren toda su potencia connotativa.

En ocasiones, la resurrección de los calificativos estereotipados se consigue mediante la manera más simple y a la vez más difícil: la integración natural y espontánea de todas las "funciones poéticas", es decir algo tan sencillo como "hacer poesía": hacer, por ejemplo, que los acentos prosódicos de los

adjetivos gastados coincidan con los ictus de un verso acentual y que en toda la línea suenen suaves aliteraciones:

> Con *palabras* PEQUEÑAS Y PURAS
> decirle adiós al río

o hacer que la adjetivación se vea apoyada por un especial paralelismo sintáctico y estremecida por una contradicción interna:

> Era su *dulce atmósfera* de nube
> el *alto abismo* de lo nunca asido

Más sugestiva quizás y más trascendente en cuanto rasgo de estilo es la adjetivación que colabora activamente en la cristalización de elementos simbólicos: [81] calificativos que generan sutilmente nuevas significaciones. Como un ejemplo podemos reparar en el caso de modificadores prácticamente implícitos —casi a manera de epítetos— en el sustantivo:

> Adiós al *espejo* VERÍDICO
> donde dejé mi máscara...

o anticipados, de algún modo, por el contexto de su antecedente:

> Bajo un cielo desnudo
> maduraba tu pelo sus reflejos
> y el agua te ceñía
> *húmeda y escapada* de las olas,

En estos ejemplos, "verídico" sugiere, crea mejor dicho, la existencia de *espejos mentirosos,* contraposición importante en el sistema simbólico de Paz. A su vez, "húmeda y escapada de las olas" parecería una simple proliferación de adjetivos, pero *escapada* contradice a *ceñía,* creando esa especial atmósfera paradójica de esta poesía, e incluso pone en entredicho a *húmeda,* con lo cual se da al sustantivo *agua* una significación relativamente ajena a la denotación normal y más cohe-

[81] Cf. *infra,* LA INVENCIÓN DE LA PALABRA, Polisemia y "neologismo".

rente con el valor semántico que el significante tiene en todo el poema: "elemento creador", "fuente de vida".

Por último, hay otra manera muy típica que da carácter a toda la lengua poética: el desconocimiento de la posible "incompatibilidad" entre el sustantivo y su modificador, tal como se pudo advertir en "alto abismo". Incompatibilidad que por momentos puede no ser demasiado inquietante:

> Tengo que hablaros de ella.
> De la que alza blancos tumultos en el aire
> claras espumas del día,
> de la que puebla de vivos *mármoles* la noche

pero que generalmente llega a ser una estremecedora y franca "contradicción interna" como la que intensifica extraordinariamente la significación de un verso, que por sí solo podría darnos uno de los hitos primordiales de la visión poética, o cuando menos uno de los polos entre los que se agita la concepción del amor:

> la *hostilidad* SUMISA de un cuerpo poseído
> sin júbilo...

Ahora bien, esta "inconformidad" entre sustantivo y adjetivo da carácter a la lengua eufórica no tanto por su frecuencia como por su peso en las dos dimensiones del plano de la expresión. Ya en los casos de adjetivación múltiple la incompatibilidad interna entre el sustantivo y sus modificadores suele ahondar el clima de insinuante irracionalidad al paso que fomenta la aparición de figuras herméticas:

> *Alta* nube *cruel, deshabitada,*
> dulces danzas de luz inmoviliza
> y cruda luz en vértigos irisa
> tu adolescente carne desolada.

y suele también dar bastante énfasis a la plasticidad generosa de muchas imágenes:

> ¿Recuerdas aquella bugambilia que encendía sus llamas
> *suntuosas* y *católicas* sobre la barda gris...

En casos como éste, uno de los dos adjetivos coordinados supera la falta de conformidad mediante un desplazamiento semántico, de *católicas* a *moradas* en este caso. Sólo que no siempre resulta tan fácil dar con los términos homologados, dar con la precisa significación adquirida por el adjetivo y únicamente nos queda atenernos a la sugestiva ambigüedad hasta que el contexto confirme la velada significación última:

> Bajo esta luz de llanto congelado
> el henequén, *inmóvil y rabioso,*
> en sus índices verdes
> hace invisible lo que nos remuerde,
> *el callado furor que nos devora*

En ocasiones, este tipo de construcción binaria y su valor connotativo llegan incluso a convertir en modificado a un sustantivo, provocando un sutil estremecimiento con el cambio de función gramatical y con la nueva significación del nombre, en la cual se perciben latencias de su significado normal:

> Tendida y desgarrada,
> a la derecha de mis venas muda;
> en mortales orillas infinitas,
> *inmóvil y serpiente.*

Así la disemia forjada por el poeta linda con el mecanismo de un tipo muy especial de metáfora, la metáfora apositiva, que es otro importante rasgo de estilo.

En esta zona lindera conviene distinguir dos vertientes. Hay casos en que se trata de adjetivos que aportan nuevos matices, puesto que sólo parecen dar insospechado vigor a la sustitución de planos en metáforas puras:

> Adiós a la silla
> donde colgué mi traje cada noche,
> *ahorcado* COTIDIANO;

mientras que otras veces el adjetivo asume cabalmente la responsabilidad de la operación metafórica:

> en un higo *comer al sol,* ya NEGRO

Hasta es posible distinguir una fase distinta de estas dos: el adjetivo que aparece convocado por una especie de homologación semántica que, como en el caso de "inmóvil serpiente", puede no ser una metáfora en sentido estricto, sino otra forma más de sacudir la lengua amodorrada:

> Al pie del árbol otra vez. No hay nada:
> latas, botellas rotas, un *cuchillo,*
> los *restos* de un domingo, ya OXIDADO

La deslexicalización de fórmulas estereotipadas y lo que llamo *"collage"*, procedimientos que tienen puntos de contacto, aparecen en los versos 6 a 9 del fragmento de "El espejo".

El primer curso, que ha de hacerse mucho más frecuente y sistemático en la poesía posterior a *Libertad bajo palabra,* especialmente en *La estación violenta,*[82] se da claramente en "juegos fatuos" cuya eficacia connotativa nace del contraste y entrecruzamiento entre nuestra experiencia de la lengua común (fuegos fatuos) y la variante del poeta, cuyo referente está condicionado por el tema y el contexto.

Forma embrionaria del "collage" es ya la interpolación de frases coloquiales y "prosaísmos" en discursos en los que predomina la lengua eufórica. Un ejemplo más definido es la interpolación de versos ajenos:

> mañana cantarán las sirenas.
> (Y en mi sangre
> otro canto se eleva: Yo no digo
> mi canción sino a quien conmigo va...)

interpolación que el poeta hace a conciencia de que es la *textualidad* lo que termina de dar su significación a la palabra y que un verso tomado en préstamo, del Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* en este otro caso, puede cobrar nueva dimensión en otro discurso y, a la vez, enriquecer notablemente todo el nuevo contexto:

[82] Cf. *supra,* LA INVENCIÓN DE LA PALABRA, "La palabra en la libertad", e *infra,* II, EL PODER DEL SIGNO.

Montón de días muertos, arrugados
periódicos, y noches descorchadas
y amaneceres, corbata, nudo corredizo,
saluda al sol, araña, no seas rencorosa...

Es un desierto circular el mundo,
el cielo está cerrado y el infierno vacío.

("Elegía interrumpida", *Puerta*, LBP)

Entre uno y otro extremo del "collage", está la "adopción" esporádica de algunas maneras tomadas también en préstamo, como el invencionismo de los "Contemporáneos", en este caso de Novo o de Villaurrutia más concretamente: [83]

(porque mi ser expira y es ceniza,
es pira y es ceniza,
respira y es ceniza),

Finalmente también entre los extremos, está otro tipo de "collage", precisamente el que se relaciona con la deslexicalización de lexías o frases hechas: especiales reminiscencias, mentales y textuales, de la tradición hebreo-cristiana, que hacen pie en el contraste entre fórmulas cristalizadas y las variantes de tales fórmulas que crea el poeta. Este tipo de contraste-coincidencia aparece ya en "Los viejos", uno de los poemas de la Guerra de España, como adaptación o paráfrasis de un pasaje evangélico: "Los hombres son la sal de la tierra..." (Mt. 5:13; Mc. 9:50; Lc. 14:34):

[83] Ya he mencionado las posibles relaciones de la poesía de Paz con la de los "Contemporáneos" (Cf. nota 69); en el *plano de la expresión* hay que recordar los experimentos de Salvador Novo *(Never Ever)* y muy especialmente los de Villaurrutia, cuyo "Nocturno en que nada se oye" de *Nostalgia de la muerte* tiene, además de las coincidencias de atmósfera y época de gestación, grandes similitudes en lo que toca a la versificación, ciertas imágenes y la plétora semántica de *paronomasia* y la *anáfora:* "y en el juego angustioso de un espejo frente a otro / cae mi voz / y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura / como el hielo de vidrio / como el grito de hielo".

...

Los hombres son la espuma de la tierra,
la flor del llanto, el fruto de la sangre;

A su vez, son frecuentes en AOM adaptaciones del "mito" de la creación de la mujer según el Génesis. Al principio, estas alusiones o adaptaciones siguen de cerca la formulación del mito, pues le sirven a Paz para comunicar su visión de las relaciones eróticas o la "invención" de la mujer amada:

Creces de mi costado
como una turbia tempestad de mármol...

pero muy pronto las alusiones se convierten en sinónimo de la creación sin más:

De un costado del hombre nace el día.

Estos ejemplos son anticipaciones de un recurso que adquiere nivel de constante en LBP, cuyos poemas muestran amplia secuencia de soluciones particulares, de fórmulas que remiten a:

a. Tradiciones judaicas:

Su pensamiento recorre siempre las mismas
salas deshabitadas,
sin encontrar jamás la forma que agote su
impaciencia,
el muro del perdón o de la muerte

b. Incidentes de relatos bíblicos transformados ya en alegoría por la exégesis y la tradición cristiana, como la historia de Esaú:

(Gn. 25: 30-34):

¡Reino del polvo, sepulcro tapiado,
cielo vendido por unas baratijas de
prudencia!

c. Tópicos del Apocalipsis:

un sueño al que ya no mojaría la callada
espuma del alba,
un sueño para el que nunca sonarían *las trompetas del Juicio Final.*

d. Fórmulas dogmáticas y liturgia del catolicismo:

el amor desemboca en el odio y el hastío
¿y quién sueña ya en *la Comunión de los Vivos*
cuando todos comulgan en la Muerte?

—

Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo
las aguas que lavaron mi tiniebla.

e. Paráfrasis reiteradas con variantes de la fórmula más conocida de una plegaria por la "buena muerte":

Y *que a la hora de mi muerte* logre
morir como los hombres y me *alcance*
el perdón y la vida perdurable
del polvo, de los frutos y del polvo.

Todos los ejemplos están prácticamente en la misma línea, pero quizás sea este último una de las mejores claves de la función poética de tales resonancias religioso-literarias.

En principio son elementos fáticos pero, igual que en otros casos, rebasan considerablemente esta función. En primer lugar, Paz tiene la elegancia de no recurrir a las imágenes irreverentes por gusto de escandalizar, influencia muy superficial del "satanismo" de Baudelaire y de algunos de sus discípulos en la que se quedaron ciertos poetas con un pie en el Posromanticismo y otro en el Modernismo.[84] En el fondo, Paz

[84] Leopoldo Lugones, por ejemplo, en su juvenil y bastante desmesurada "Oda a la desnudez" de *Las montañas del oro* se deja llevar por el frenesí verbal e ingenuas correspondencias hasta caer en la artificialidad de algunas metáforas y símiles. ¡Ah! muerte con tus dientes lumi-

entronca directamente con lo más profundo del "satanismo" de Baudelaire: la tensión poética del hombre dividido y este lenguaje bien puede ser crítica de una fallida visión del Absoluto (o Dios). En cualquier caso no es propiamente *burla de lo religioso,* sino un modo particular de *atención a lo sagrado.* En otras palabras, entre los poemas de Octavio Paz, sobre todo los que recoge *Libertad bajo palabra,* aparece una serie de composiciones ("Otoño", "El egoísta" y la serie de sonetos "Crepúsculo de la ciudad" —en la sección *Vigilias,* 1931-1934—, "Ni el cielo ni la tierra", "Soliloquio de medianoche" o "Al ausente" —de *Aom,* 1938-1948—), en las cuales la crítica de la sociedad y de la imagen de Dios dicta discursos como éste:

> Sangre para bautizar la nueva era que el
> engreído profeta vaticina,
> sangre para el lavamanos del negociante,
> sangre para el vaso de los oradores y los
> caudillos,
> oh corazón, noria de sangre, para regar
> ¿qué yermos?
> para saciar ¿qué labios secos, infinitos?
> ¿Acaso son los labios de un dios,
> de Dios que tiene sed, sed de nosotros,
> sima que nada llena, Nada que sólo
> tiene sed?

Estamos ya de nuevo en el campo de las preocupaciones primordiales de Paz, de la representación del mundo, y de las relaciones entre el "modo de experiencia" y el "modo de expresión", por lo tanto más que las imágenes de la visión crítica ahora me interesan directamente aquéllas en que la referencia a la tradición religioso-literaria es casi una mayéutica con la cual el poeta hace que la realidad entregue sus verdades más secretas:

nosos, / muerde en el corazón *las prohibidas* / *manzanas* del Edén; *dame tus pechos,* / *cálices del ritual de nuestra misa* / de amor, y que brille en tu frente de Sibila / en la gloria ritual de los altares, / *como una hostia de sagrada harina:* / que triunfes, *desnuda como una hostia,* / en la pascua ideal de mis delicias.

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro
caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un
tesoro,
boca del horno donde nacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y de la sombra, de lo visible
y lo invisible,
(allí espera la carne su resurrección y el día
de la vida perdurable).

El fragmento pertenece a "Cuerpo a la vista", poema en el que la voluptuosidad funda espléndidas imágenes. Esto en líneas generales, porque en los versos citados el erotismo llega a su clímax y arrastra asociaciones oníricas de acusada eficacia y originalidad (si prescindimos del tercer verso), y desde "boca del horno..." hasta la última línea se da tal exaltación que las imágenes oníricas se mezclan con imágenes fundadas en alusiones a prácticas litúrgicas y dogmas fundamentales y preciosos para el catolicismo hasta que la contaminación termina por sonar, más que irreverente, sacrílega. Así y todo, si tenemos en cuenta las nervaduras del lenguaje eufórico y al mismo tiempo críptico, tanto como la instalación en el mundo de Paz, se entiende —y no provoca escándalo— que "ese pozo de agua dormida" sea para el poeta *fuente de vida infinita, eterna, en el reino del tiempo puro.*

Polisemia y "neologismo"

Percibir el sentido del lenguaje de un poeta supone percibir la "significación" de usos peculiares y supone, además, distinguir —con mayor o menor claridad, según el tipo de lectura— lo que puede haber de diferenciador (¿original?) en un "código" individual, en un "idiolecto".

En el caso de Octavio Paz, los modos de destrivializar el "lenguaje social", que acabamos de ver, despejan el campo en buena medida; pero todavía nos queda por revisar y entender el mecanismo interno que permite al poeta usar en su obra buena parte del lenguaje habitual, heredado, con signifi-

caciones francamente anómalas (recordemos algunas maneras de la adjetivación) sin que el "neologismo" —el resultado de la transignificación personal— haga definitivamente enigmático el mensaje lírico sino que, por el contrario, este mensaje resulte accesible y, por añadidura, más rico en sus connotaciones gracias justamente a la expansión semántica que conlleva el neologismo.

Como punto de partida, parece aceptable suponer que la eficacia poética del neologismo nace de un proceso circular: la nueva *significación*, que gana un *significante*, cobra legitimidad gracias al contexto y éste a su vez gana en potencia connotativa gracias al insinuante deslizamiento o cambio semántico de la palabra (frase en ocasiones), que viene a llenar alguna brecha del lenguaje. Y digo insinuante por la fecunda ambigüedad de la *polisemia*, nacida de una secreta correspondencia, que el poeta descubre, entre latencias de la denotación primaria (la denotación "normal" o, mejor dicho, habitual) y los nuevos valores del significante: dos niveles semánticos que, de algún modo, siguen conviviendo.

Esta función poética no es ciertamente nueva: su origen se pierde en el nacimiento remoto de la poesía —esto sin contar con su incidencia en el desarrollo y evolución de la lengua en sí—, tanto que algunos teorizadores del mecanismo de la expresión poética han propuesto la "modificación de la lengua común" como el principio básico de la creación poética.[85] El procedimiento artístico no es nuevo; nuevo es lo que Paz hace con él, es decir las zonas especiales en que el poeta se mueve, en lo que hace a los fermentos de la polisemia, y los impulsos que parecen agitarse en la raíz profunda de la "invención" de la palabra. Invención cuyo fruto es con frecuencia hermético precisamente por las perspectivas insospechadas que concurren en el cambio de referente o en la polivalencia.

En todo caso, creo que en la poesía de Octavio Paz es el neologismo la fórmula más activa y eficaz para desautomatizar el lenguaje común a base de un nuevo y amplio espectro

[85] Me refiero obviamente a los fundadores de la "estilística genética" o "individual", de marcada tendencia sicologista (Croce, Vossler, Spitzer, Hatzfeld, Dámaso Alonso).

del pensamiento analógico. Y esto en niveles cada vez más profundos, según el plano en que se detiene el poeta: *a)* contaminación de palabras a nivel semasiológico, *b)* asimilación y *c)* la asociación libre.

Contaminación de voces a nivel semasiológico. En este caso se trata de la contaminación o atracción mutua entre voces de campos semánticos relativamene próximos, que da una nueva significación a una de ellas, cuando menos.

Curiosamene, el recurso puede crear una especie de sinonimia entre voces que hasta ese momento sólo tenían un lejano y hasta difuso parentesco, como resultado de la atracción mutua y su encadenamiento en el contexto:

sangre sin voz, *latir* sediento y mudo,

En otras ocasiones, el procedimiento es más atrevido: lo que induce —y a la vez legitima— el desplazamiento semántico de un signo lingüístico no es tanto la atracción entre formas explícitas sino el poner en acto latencias del "código normal"; latencias que el contexto cataliza y exalta hasta dar al significante (lindando con la "anomalía sintáctica") un nuevo valor y, por ende, una atmósfera especialísima a todo el complejo:

Devora el sol final restos inciertos;
el cielo roto, hendido, es una fosa;
la luz *se atarda* en la pared ruinosa
...

La asimilación. Llamo así a la faculad de aprehender —intruir las más de las veces— especiales correspondencias "morfológicas" (relaciones en el plano aspectual: color, forma, textura, sonido) y "fenoménicas" (relaciones en el plano del comportamiento: modo de acción o reacción, calidad de agente, causa o efecto, etc.); correspondencias que resultan ser, como sabemos, materia prima de la *metáfora,* la cual es, a su vez, uno de los procedimientos artísticos de mayor responsabilidad de la desautomatización de "las palabras de la tribu".

En la poesía de *A la orilla del mundo* y de *Libertad bajo palabra,* aun en los momentos de mayor euforia del lenguaje,

la metáfora se caracteriza por el predominio de dos formas aparentemente pobres: la "identificación" (A es B) y lo que en principio parece ser una simple frase apositiva (A, B).

La identificación sin más de cosas y fenómenos parece responder a la concepción radical del acto poético como ordenamiento del caos.[86] Así, cuando el poeta funde las cosas más disímiles e inclusive antitéticas (lo que parece negar el principio de la asimilación) logra verosimilitud por el sentido profundo de la asimilación tanto como por la temperatura que da al discurso poético la violencia misma de la identificación:

La noche es un beso infinito en las tiniebles
infinitas.
Todo se funde en ese beso,
todo arde en los labios sin límites,
y *el nombre y la memoria*
son un poco de ceniza y de olvido
en esa entraña que sueña.

El procedimiento no para aquí: las identificaciones tienden a ser reversibles, lo cual sigue siendo del todo coherente con la visión que tiene el poeta de la realidad. En algunas ocasiones la reversión es imprecisa:

Un círculo de fuego era el celeste círculo
del aire.
la voz de un ángel era la voz del aire,
y la desnuda espada angélica suspendía su
lirio tajante entre los aires.

Pero generalmente resulta ser más decidida, más neta, como queriendo expresar rápida y sintéticamente lo informe, ambiguo o múliple de las cosas en medio del caos:

arde el ayer fantasma. ¿Yo soy ese
que baila al pie del árbol y delira
con nubes que son cuerpos que son olas
con cuerpos que son nubes que son playas

[86] Cf. *supra*, EL SALTO MORTAL: "En soledad pregunto".

Más frecuente que la identificación es la reducción de la metáfora a una simple frase en aposición, frase que se queda a horcajadas entre la "metáfora pura" y la "definición poética". Esta modalidad es uno de los rasgos distintivos de la poesía de Octavio Paz y un procedimiento normal desde las primeras composiciones que aparecen en *A la orilla del mundo:*

> Nadie sabe tu nombre ya;
> en tu secreta fuerza influyen
> la madurez de la estrella
> y la noche suspensa,
> *inmóvil oceano.*

Comúnmente estas "aposiciones metafóricas" componen series, bastante prolongadas muchas veces, en las cuales las aposiciones van diseminando múltiples visiones concentradas del objeto transustanciado hasta que en las últimas, o en la última, se efectúa la recolección del conjunto; recolección que da significación plena a cada una de las visiones parciales y también su sentido último a la serie total:

> Insomnio, *espejo sin respuesta,*
> *páramos del desprecio,*
> *pozo de sangre,*
> ORGULLOSA CONCIENCIA ANTE SÍ MISMA.

A partir de *Raíz del hombre* (AOM), la aposición metafórica suele estructurarse en series cada vez más extensas, llegando inclusive a ser el modo de composición de todo un poema:

> Tus ojos son la patria del relámpago y de la
> lágrima,
> silencio que habla,
> tempestad sin viento, mar sin olas,
> pájaros presos, doradas fieras adormecidas,
> topacios impíos como la verdad,
> otoño en un claro del bosque en donde la luz
> canta en el hombro de un árbol y son
> pájaros en todas las hojas,
> playa que la mañana encuentra constelada de
> ojos,

cesta de frutos de fuego,
mentira que alimenta,
espejo de este mundo, puerta del más allá,
pulsación tranquila del mar a mediodía,
absoluto que parpadea,
páramo.

("Tus ojos", *Girasol*, LBP)

A primera vista, estas series pueden confundirse con lo que se ha llamado "enumeración caótica",[87] pero a pesar del parecido superficial, de inmediato se percibe algo que diferencia claramente el procedimiento de Octavio Paz de la enumeración típica de algunos modernistas; percibimos la firme unidad interna que tiene la acumulación y el carácter unitivo que ésta logra por la recolección final.

En otro orden de cosas, si leemos con atención estas series de aposiciones metafóricas, descubrimos que en ellas pueden integrarse otros tipos de metáforas junto con otras figuras, muchas de las cuales tienen gran incidencia de la consolidación del ritmo interno peculiar del poema.[88] Todo esto da a la acumulación de aposiciones metafóricas, además de su originalidad en cuanto recurso puramente formal, una notable capacidad de engendrar significaciones, de alzar la palabra hasta que diga lo indecible. Por lo mismo creo que vale la pena revisar sistemáticamente la composición y ver la riqueza y eficacia del mecanismo interno de este importane rasgo de estilo:

Tus ojos son la patria del relámpago y de la lágrima,
silencio que habla,[1]
tempestades sin viento[2], mar sin olas[3],
pájaros presos[4], doradas fieras adormecidas[5],
topacios impíos[6] como la verdad[6.1],
otoño en un claro del bosque[7],
en donde la luz canta en el hombro del árbol[7.1]
y son pájaros todas las hojas[7.2],
playa que en la mañana se encuentra constelada de ojos[8],

[87] Véase *infra*, II, EL SENTIDO DEL RITMO: "El ritmo del poema" y nota 108.
[88] *Ibid.*

cesta de frutos de fuego[9],
mentira que alimenta[10],
espejos de este mundo[11], puerta del más allá[12],
pulsación tranquila del mar a mediodía[13],
absoluto que parpadea[14],
páramo[15].

En primer término tenemos que el poema es en su totalidad la serie de imágenes que le arranca al poeta la contemplación amorosa, y creo que en el fondo podría hablarse de una sola, extensa y compleja "representación" cuyo núcleo (el primer verso) es una "identificación" que se enriquece y alcanza su sentido último gracias a la serie de aposiciones metafóricas que le siguen. Serie que no sólo es un buen ejemplo de la lengua más típica del poeta sino que, tal como lo advertí, muestra también el mecanismo interno de este particular recurso, cuyas pautas son:

a. Configuración de un sustrato de correlaciones que insinúan ya la unicidad total de las diversas perspectivas al formar subunidades. Correlaciones que pueden estar representadas por paralelismos de carácter formal (2-3) o de carácter conceptual (4-5) en el interior de un verso, y correlaciones entre versos o sintagmas (2, 3, 7, 8, 12 y 13) que van acentuando progresivamente la unidad total, lograda e iluminada plenamente por los dos últimos versos (14 y 15).
b. Incorporación de otras figuras: el símil (6.1), la imagen onírica (5 y 10) y la metáfora "trascendente", es decir una metáfora núcleo (7) que genera metáforas encadenadas (7.1 y 7.2), la última de las cuales es otra identificación.
c. Particular incidencia de las aposiciones metafóricas en el ritmo interno y externo del poema, como lo veremos al estudiar más detalladamente el fenómeno del ritmo.[89]

En cuanto al símil que, como ya dije, considero un tipo especial de metáfora, no presenta en la poesía de Paz aspec-

[89] Cf. nota 87.

tos que llamen especialmente la atención, salvo la tendencia a prolongar las comparaciones (sin caer necesariamente en la alegoría) y a combinarse frecuentemente con otras figuras y hasta factores rítmicos. Si bien esta tendencia no es una manera original, sí puede ser un rasgo distintivo en los poemas de AOM y de LBP, sobre todo si tenemos en cuenta la notable saturación de recursos poéticos. En los versos finales de "Nubes" (*Asueto,* LBP), por ejemplo el núcleo formal de la comparación se reitera combinado con un paralelismo estructural no muy estricto y con la gradación:

¡Y como el aire mismo entre las hojas
perderse entre el follaje de la bruma
y como el aire ser labio sin cuerpo,
cuerpo sin peso, fuerza sin orilla!

Por lo demás es bastante frecuente que el término de comparación resulte ser sólo un puente para la incorporación de nuevos materiales poéticos, con la particularidad de ser el vehículo de una alta temperatura emotiva o de un hermetismo que da una especial entonación —lo más intenso del fragmento— a los elementos así incorporados:

Tendido sobre el mundo,
—tal el párpado seco,
lápida para el ojo y el latido—
cubres la flor y cercas la arboleda;
y el tallo, el fruto y la dorada grama
se desangran y ceden
oh sitiador callado,
a tu ejército mudo de cenizas.

Frente al mar te extiendes,
tal otro mudo mar petrificado:
si lo que tocan tus desnudas aguas
muévese hacia la luz
o el caracol del vértigo,
tú lo que tocas enmudece, oscuro.

("Al polvo", *Aom,* AOM)

Más aún, el símil puede ser la fórmula de valor impresivo que condensa la significación y la tonalidad de una de las fases del poema. En el ejemplo que sigue, un símil concentra la motivación inicial y es, además, el enlace con la interpretación definitiva del tema:

> Un cuerpo, un cuerpo solo, sólo un cuerpo,
> uno entre todos estos que se hunden
> y devoran los días;
> ...
> un seno que se alza
> y arrasa las espumas;
> un cuello, sólo un cuello,
> unas manos tan sólo,
> unas palabras lentas que descienden
> *como arena caída en otra arena...*
>
> ("VII", *Clara sombra*, AOM)

Ya en el plano de los caracteres comunes al símil y a la metáfora, el más notable, el que quizás incluye todos los demás, es justamente la capacidad de estas figuras para plegarse a la intuición primaria del poeta; esto es, para revelar el mundo mediante insospechadas correspondencias que desentrañan el mundo de las apariencias y que son significaciones parciales del poema cuya suma da, en último término, la significación integral.

Por otra parte, en la poesía de Octavio Paz estas figuras resultan, al mismo tiempo, el modo de expresión y el modo de experiencia: no siempre es fácil decidir qué ha sido primero, si la visión del tema, que busca ser actualizada en palabras, o el nacimiento de voces, que prefiguran un tema. Lo más probable es que no se trate de una disyuntiva entre tales extremos sino de la interacción dinámica de los dos fenómenos.

"Salvas" *(Girasol*, LBP), por ejemplo, es un breve poema iniciado por una metáfora pura que desencadena una serie corta de metáforas apositivas. La última, separada de las anteriores sintácticamente, hace pie en el mismo campo al que corresponde el "plano evocado" de la primera metáfora (elementos arquitectónicos), del que no todas las aposiciones in-

termedias se han alejado enteramente. Y esta última imagen, siguiendo la manera típica que ya hemos visto, condensa y da sentido cabal a las significaciones parciales diseminadas por la secuencia interna de las metáforas:

Torre de muros de ámbar,
solitario laurel en una plaza de piedra,
golfo imprevisto,
sonrisa en un oscuro pasillo,
andar de río que fluye entre palacios,
dulce cometa que me ciega y se aleja...
Puente bajo cuyos arcos corre siempre la vida.

El carácter incoativo de estas figuras —en especial de la metáfora—, que en último término es precisamente la facultad de "generar significaciones", suele resultar más evidente en las composiciones extensas. El desarrollo de una representación o una metáfora y el nacimiento de nuevas figuras correlativas de la primera son fenómenos bastante claros en "El espejo" justamente, poema que ya he utilizado como ilustración básica en varios aspectos de la "invención" de la palabra:

A Hay una noche, un día,
un tiempo hueco, sin testigos,
sin lágrimas, sin fondo, sin olvidos;
una noche de uñas y silencio,
páramos sin orillas,
isla de yelo entre los días;
una noche sin nadie
sino su propia soledad doblada:
un desolado espejo negro.
...
B y entre *espejos impávidos* un rostro
me repite a mi rostro, *un rostro*
que enmascara a mi rostro
...
C *y entre los juegos fatuos del espejo*
ardo y me quemo y resplandezco y *miento*
un yo, que empuña, muerto,
...

D *De una máscara a otra*
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco.

El "tema" de la composición es *la pluralidad del yo*. La intuición primaria parece trastabillar sin asidero hasta que el poeta logra dar, en los últimos versos de la primera parte (A), con la metáfora "desolado espejo negro", la cual se relaciona, hacia el final de la segunda parte (B), con "entre espejos impávidos un rostro/ me repite a mi rostro..." y con "entre los juegos fatuos del espejo/ ardo y me quemo...", que coincide con el comienzo del clímax del poema en la tercera parte (C). Ahora bien, cuando *espejo* aparece por primera vez, su referente es esa "noche" (forma del tiempo físico, devenir infecundo). Con este antecedente, en su segunda aparición, *espejo* es ya el significante de la insidia con que las apariencias provocan el desdoblamiento del yo y "enmascaran", al mismo tiempo, al yo profundo y verdadero. Luego, estas dos significaciones se funden sugestivamente en la tercera aparición, "entre los juegos fatuos del espejo/ ardo y me quemo... y miento/ un yo que empuña, muerto,/", generando una serie de iluminaciones que desembocan, naturalmente, en "De una *máscara* a otra", imagen que inaugura el epílogo (formal y significativo) del poema (D).[90]

Creo que esta muestra es suficiente para reconocer que en ocasiones es el valor incoativo de una metáfora lo que ordena las intuiciones del poeta, dado que la imagen inicial contiene, en potencia, las significaciones que va "descubriendo" el resto de la composición. Además, la entonación especial de "un desolado espejo negro" anticipa también la calidad del lenguaje que se alza hasta adueñarse de todo el poema.

Asociación libre. Aprovecho el concepto de "asociación libre" (acuñado por la sicología moderna para designar asociaciones mentales totalmente espontáneas, formadas en ausencia de la típica relación *antecedente-consecuente* del "pensamiento ló-

[90] Cf. *infra*, II, VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA, "Estructura y significación".

gico") para referirme a un tipo de imágenes o de figuras que parecen nacer de una desarticulación de la visión poética.

Pienso concretamente en la incoherencia entre los términos de una imagen:

> Un *tacto* luminoso
> me *nace de los ojos;*
> recorro superficies,
> *cautivo* de las *formas*
> *y presencias dormidas* en tu seno.

pienso también en sorpresivos huecos que deja el proceso mental:

> Y las piernas caminan
> y una roja marea
> inunda playas de ceniza.

o en la aparición de "percepciones súbitas" aparentemente inmotivadas:

> Un cuerpo, un cuerpo solo, sólo un cuerpo,
> ...
> unos tobillos de doradas sombras;
> unos muslos nocturnos que se hunden
> *en la música espesa y la remueven;*
> un seno que se alza
> y arrasa las espumas;
> un cuello, sólo un cuello,
> unas manos tan sólo,
> *unas palabras lentas que descienden*
> *como arena caída en otra arena.*

Lo cierto es que estas imágenes encarnan analogías profundas, que el poeta descubre por caminos que los textos no manifiestan claramente, y que quizás por esto mismo crean las significaciones nuevas más conmovedoras entre las que pueden dar la polisemia y el neologismo.

En última instancia, las "asociaciones libres" son el grado máximo de la violencia hecha a la lengua porque además de integrar en el discurso todas las maneras posibles de desauto-

matizar la lengua, la polisemia no afecta ya a un vocablo o a una expresión claramente aislables sino a todo el texto:

> El cielo se desangra en el cobalto
> de un duro mar de espumas minerales;
> yazgo a mis pies, me miro en el acero
>
> de la piedra gastada y del asfalto:
> pisan opacos muertos maquinales,
> no mi sombra, mi cuerpo verdadero.

De este modo, las asociaciones libres resultan ser la trama que suma y condensa variadas funciones connotativas, que en la poesía de AOM y de LBP alcanzan un nivel de saturación poco común. Nivel de saturación que es la raíz de la plétora semántica de esta poesía y a la vez, aunque parezca contradictorio, el factor primordial de su hermetismo.

•

Para aclarar la última contradicción —en verdad aparente— me serviré de los versos finales de "pregunta" *(Vigilias,* LBP), poema temprano y muestra importante de las varias maneras de "inventar" la palabra:

> Bajo el cielo puro,
> metal de tranquilos, absortos resplandores,
> pregunto, ya desnudo:
> me voy borrando todo,
> me voy haciendo un vago signo sobre el agua,
> un olvido reciente y ya olvidado:
> espejo en un espejo.

Es posible que en estos versos el ritmo sosegado de la versificación, que fluctúa entre el sistema silábico y el acentual, junto con la armonía de las aliteraciones y el énfasis que la anáfora da a ciertos versos, los de mayor carga conceptual, ayuden a percibir naturalmente —en los cinco primeros versos al menos— todas las significaciones desatadas por el poeta aun cuando no todas sean francamente obvias. Para empezar, en

el verso "metal de tranquilos, absortos resplandores" se superponen tres tipos de *Correspondencia: a)* "analogía morfológica" *(metal), b)* "analogía fenoménica" (tranquilos... resplandores), y *c)* "contaminación semántica" (tranquilos/absortos). Y sólo el hecho de que los tres casos estén integrados en una metáfora apositiva de "cielo", convocada naturalmente al parecer por el adjetivo que caracteriza a este cielo, sumado al antecedente de la adjetivación a que nos tiene acostumbrados Paz, puede hacer tan discreto el neologismo que pase casi inadvertido. Luego, en los versos cuarto y quinto se dan dos asociaciones libres, que quizás tampoco llamen mucho la atención por estar previstas prácticamente en las líneas anteriores, que son a la postre la cristalización de una imagen incoativa. Ahora bien, ya en los dos últimos versos el *neologismo* se alza con todas sus fuerzas; el cambio de comportamiento está marcado por la sugestiva saturación de los recursos expresivos que marcan la parequesis del penúltimo verso y la notable amplitud entre éste y el verso final. Un verso corto y tajante que aloja precisamente la imagen más hermética de todo el fragmento, fruto de un tipo de neologismo que linda ya con la transignificación franca: la cristalización de un elemento simbólico.

De este modo, el grado más profundo y último de la asociación libre —y por ende del propio neologismo— es también la última consecuencia de uno de los modos de "inventar la palabra", tanto como uno de los principales rasgos de estilo de la poesía de Paz:

> La poesía de Octavio Paz procede casi siempre mediante el uso de símbolos. Las imágenes, representaciones ingenuas de la realidad, las metáforas, reversión y analogía de términos, la paradoja, contraposición de imágenes y de sentimientos, son aquí los puntos de partida para llegar a un mundo simbólico, resumen y culminación de los demás estratos poéticos.[91]

Con esto damos en un punto en que se hace necesaria una definición de términos dado que el concepto de *símbolo* es hoy equívoco y esto precisamente por la variedad de concep-

[91] Cf. R. Xirau, *125*, p. 44.

ciones sobre el proceso o modo de cristalización de los elementos simbólicos, concepciones que por lo general se sujetan a criterios unilaterales, excluyentes, de carácter semiológico o sicológico e inclusive un tanto mecanicista cuando se atienen a los fenómenos estrictamente literarios.[92]

De todo este confuso haz de interpretaciones, opto por la línea de los ensayos teóricos y los comentarios críticos de autores que han visto equilibrada e integralmente la interrelación de resortes sicológicos y de fenómenos típicos de la expresión literaria.[93] En otras palabras, entiendo por *símbolo* una fase particular de las "palabras-clave": [94] el momento en que un signo lingüístico cobra dos referentes. Es decir, el momento en que una palabra remite a dos realidades diversas simultáneamente: la cosa *denotada* (el "significado" normal en el plano paradigmático) y la cosa *simbolizada* ("significación latente" que el poeta pone "en acto" mediante su propio sistema de recursos expresivos). Ahora bien, lo que para mí hace posible la peculiar ambivalencia —especie de disemia "ad hoc"— es, en principio, el hecho de que las dos realidades tienen un grado de analogía que se le revela al poeta gracias a su incisiva intuición, relación que en un segundo tiempo es hecha

[92] Así se entiende que en el campo de los estudios literarios "símbolo" llegue a designar funciones literarias de planos totalmente diversos. En muchas obras teóricas y estudios críticos "símbolo" equivale a 'signo' o 'señal' *(emblema, atributo,* etc.) e, inclusive, denomina unidades estructuradoras —y bastante heterogéneas— de la obra literaria: 'tema', 'asunto', 'personaje', etc. (cf. S. Ullman, *113,* pp. 229-231; J. L. Martín, *64,* pp. 258-273; René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria,* Gredos, Madrid, 1959; pp. 224-226). En el extremo opuesto, "símbolo" remite exclusivamente a modos de expresión *(figuras* y aspectos de la *"dispositio")* fundadas en visiones desgajadas del "inconsciente colectivo" (cf. C. G. Jung, *57,* pp. 335-352). Ésta es la postura preferida por los especialistas adheridos a la estilística genética o sicologista (cf. nota 85).

[93] Cf. A. Beguin, *20,* pp. 483-488; J. Middleton Muray, *66,* pp. 92-96; J. Pfeiffer, *93,* pp. 25-42; P. Guiraud, *52,* pp. 437 y *ss.*; T. Vianu, *116,* p. 115. En este ensayo sigo muy de cerca los conceptos de "símbolo" y de su formación expuestos por M. Alvar *(14, passim,* trabajo al cual debo haber enriquecido y precisado la interpretación de "símbolo" usada por mí en un estudio anterior a éste; véase C. Magis, *63,* pp. 325-326, nota 211).

[94] Cf. nota 57.

material poético mediante la modificación progresiva de los valores denotativos y connotativos del significante.

Si pasamos ahora al análisis de los textos literarios —objetivo que puede disculpar esta digresión— en los poemas de *A la orilla del mundo* y de *Libertad bajo palabra* se da un nutrido corpus de *palabras-clave,* de las cuales llegan al nivel de *palabra-testimonio* (elemento simbólico) solamente las que aparecen marcadas con asterisco en esta muestra parcial:

> agua*, bautismo, cielo, diamante, espejo*, espuma,
> formas, luz, mar*, mármol, muro, nube, ojos, orilla,[95]
> relámpago, sal, sangre*, silencio, soledad, sueño*.

Algunas de éstas pueden servirnos para confirmar la observación general de Ramón Xirau y precisar algunos aspectos particulares.

Para empezar, tomaré el significante MAR, que cubre todo el proceso en los poemas de *A la orilla del mundo* desde que se insinúa como t ó p i c o (A), hasta que cobra la condición de s í m b o l o (B) al ser enriquecido semánticamente por una serie de "condicionantes" que modifican cada vez profundamente el valor primitivo del signo (A.1: exaltación y concentración en un solo campo connotativo de varios significantes emparentados con la denotación primaria de *mar;* A.2: "entonación" del signo mediante la adjetivación de tipo metafórico; A.3: condensación del valor connotativo del signo al encarnar el plano evocado en la *metáfora impura* o el elemento de comparación en un *símil;* A.4: saturación de las connotaciones al funcionar como *metáfora pura):*

A El *mar,* el *mar* y tú, plural espejo,
el *mar* de torso perezoso y lento
nadando por el *mar,* del *mar* sediento:
el *mar* que nace y muere en un reflejo.

el *mar* y tú, su *mar,* el *mar* espejo:
A.1 nube en la *arena* bajo el fuego lento,

[95] Más adelante, en la Segunda Parte ("El sistema de los símbolos como significante) veremos que algunas de estas *palabras-indicio* perduran en *La estación violenta.*

sedienta *sal* contra el mar sediento,
no *espuma*, sí cristal, quieto reflejo.

De la suma de instantes en que creces,
del círculo de imágenes del año,
retengo un mes de *espumas y de peces*,

y bajo cielos líquidos de estaño,
tu cuerpo, que en la luz abre *bahías*
al dorado *oleaje* de los días.

(Primer día)

—

A.2 amargas trenzas, olvido,
húmeda costa nocturna
donde se detiene y golpea
un mar sonámbulo, ciego.

(Primer día)

—

A.3 Ésta es tu sangre,
desconocida y honda,
que penetra tu cuerpo
y baña orillas ciegas,
de ti misma ignoradas,
secreto mar de espesas, sordas aguas.

(Raíz)

—

A.4 *Todos los mares callan,*
detienen sus mareas.
Yacemos indefensos,
isla carnal que late entre lo
inmóvil,
vértigos en que flota
la angustia de dos sangres
que buscan sus orígenes.

(Noche)

—

B Para romper tu pecho,
oh cárcel mineral que me contienes,
y deshacer tus límites,
oh cielo que en mis límites preservo,

mi libertad golpea
en tus secretos muros,
buscando al *mar* de fuego
al *mar* acompasado que me llama.

Mi libertad te busca
desgarrando sus límites eternos,
oh *mar* que me abandonas cada día
oh *mar* que te desgastas por buscarme,
oh *mar* que naces siempre de ti mismo
y me quemas y me anegas.

Para matarte, *mar*, para morir
y nacer en tus ondas, infinita,
mi libertad se rompe
y deshace la roca que la encierra.

(Noche)

De este modo, lo que en principio es sólo aparición frecuente del signo lingüístico –preferencia de origen oscuro y bastante sugestiva en sí misma– termina por resultar una transignificación. En el caso de *mar* su sentido último, a nivel de símbolo, puede ser el de *'matriz secreta en donde se gesta toda unidad'* (empezando por el propio seno de gestación). Plétora semántica cuya sentido último no nos resulta del todo extraño pues está muy cerca de lo que para Octavio Paz representa la *paradoja*, sobre todo cuando ésta coincide precisamente con el significante "mar" en su fase de metáfora pura o quizás de símbolo en un ejemplo en el cual no es fácil la decisión:

al son de las corrientes
que nos empujan, ciegas, hacia adentro,
allá donde *un mar quieto*
hace encallar la luz,
donde lo vivo nace
y en la muerte final se reconcilia.

(Noche)

O cuando coincide, ya como símbolo, con iluminaciones típicas de Paz, en este caso la intuición de la elemental consustanciación del hombre y las formas del mundo:

Y crecemos de ese *mar tumultuoso*
de radiantes, negrísimas espumas,
del principio del mundo.

(Raíz)

En cuanto a los significantes emparentados con el valor primario de "mar" —aquellos en los que repara el poeta principalmente— también resultan afectados generalmente por la simbolización. Esto es que, si bien no son conmutables con el símbolo, quedan cargados de una energía connotativa del mismo sentido que la que éste ha alcanzado, o al menos muy próxima a ella:

No vio nacer el mundo,
mas en la noche *oceánica*, primera,
vivas aguas espesas nos inundan
y enciende su sangre
con la sangre nocturna de las cosas
y en su latir reanuda
el son de las *mareas*
que alzan las orillas del planeta,
un pasado de agua y de silencio
y las primeras formas de la materia fértil.

(Clara sombra)

—

Un seno que se alza
y arrasa las *espumas;*
unas manos tan sólo,
unas palabras lentas que descienden
como *arena* caída en otra *arena*...

(Clara sombra)

Además, la saturación de valores connotativos que ha alcanzado toda esta familia de significantes, provoca de manera natural, en la poesía que recoge *A la orilla del mundo* al menos, la aleación de estos significantes con otros que también gozan de especial carga semántica en la creación de figuras llenas de significación:

en tu secreta fuerza influyen
la madurez dorada de la estrella
y la noche suspensa,
inmóvil oceano.

(Raíz)

—

el gusto de la vida
sala de un verde amargo mis palabras.

(Aom)

Ahora bien, conviene recordar que en la práctica el proceso de simbolización no tiene una secuencia progresiva tan rigurosa como parece indicar la enumeración de los "condicionantes" reconocidos en el caso de "mar" —que por cierto no son los únicos que pueden modificar el valor de un significante— sino que las diversas fases aparecen, dentro de la progresión total, como avances paulatinos y como saltos bruscos (tal como se puede apreciar si atendemos a las secciones de AOM de donde se han ido tomando los ejemplos), con retrocesos a fases iniciales y hasta regresiones al significado primario, tal como parece suceder en poemas de la última sección de AOM:

...
lengua del mar, salada lengua verde,
blanca lengua sin sueño,
sinuosa espada líquida
entre la roca incandescente;

("Marina", *Aom)*

—

lo mismo que en las composiciones de *Libertad bajo palabra,* en las que "mar" se ha despojado de su valor simbólico y sólo aparece funcionando como plano evocado de metáforas (puras o impuras) o como elemento de comparación en algunos símiles:

...
petrificada cabellera del espanto,
espuma roja del deseo, matanza
en alta mar,
rocas azules del delirio.
...

("El prisionero", *Aom)*

—

Así y todo, deliberadamente digo "parece suceder" porque a pesar de la "regresión", como mecanismo general, la cristalización de los símbolos resulta ser un fenómeno prácticamente irreversible para Octavio Paz mismo y también para el lector que tiene ya la experiencia estética de los significantes simbolizados. En nuestro caso concreto, ni "mar", ni los significantes que quedaron estrechamente asociados a él *(marea, ola* u *oleaje, arena, playa* y *naufragio* o *náufrago, aguas* e inclusive *orilla)* no pueden ya volver nuevamente al nivel exclusivamente denotativo, que ya abandonaron, por muy cerca que estén del significado primario:

Lento y tenaz, el día sumergido
es una sombra trémula y caliente,
un negro mar que avanza sin sonido,

—

La noche con olas azules va borrando
estas palabras,
escritas con mano ligera en la palma ligera
del sueño

Es lícito suponer que la capacidad connotativa que ahora detentan sea el resultado de otros mecanismos poéticos, así y todo con harta frecuencia siento que en el fondo está presente y activa una nueva "latencia" que tiene mucho que ver con la significación conquistada en el proceso de simbolización:

Mientras duermes te acaricio y te
pulo,

hacha esbelta,
flecha con que incendio la noche.

El mar combate allá lejos con espadas
y plumas.

Más aún: no es raro que algunos poemas nos sorprendan con lo que parece ser una reconquista súbita de la significación simbólica:

abandona tu forma, espuma,
que no se sabe quién dejó en la
orilla;
piérdete en ti, infinita,
en tu infinito ser,
mar que se pierde en otro mar:
olvídate y olvídame.

o el desplazamiento de esta significación hacia otro ámbito, también simbólico:

A través de la noche urbana de piedra y
sequía
entra el campo en mi cuarto.
...
El cielo del campo también entra,
con su cesta de joyas acabadas de cortar.
Y el mar se sienta junto a mí
extendiendo su cola blanquísima en el
suelo.

Así pues, ni la regresión relativa de un significante a su valor primario, ni el posible desplazamiento de la significación simbólica anulan la cristalización del símbolo, sino que nos dan otro de sus caracteres específicos particularmente activo en la poesía de Paz: la correspondencia con la flexibilidad extraordinaria de la lengua y con el dinamismo de "los demás estratos poéticos" ya que en ellos puede cambiar la relación interna entre significante y significado y puede cambiar incluso el mensaje lírico porque también puede —y suele— cambiar el alma del poeta.

Por otra parte, este comportamiento peculiar de los elementos simbólicos, sumado al oscuro origen de la preferencia inicial por un significante (preferencia que desencadena la simbolización) nos avisan que, en este terreno al menos, no es prudente desconocer por principio los posibles nexos entre la expresión poética o las reliquias del "pensamiento mágico" como sustratos activos en la voz del poeta visionario.[96] Sobre todo desde que en los poemas de AOM y de LBP se dan, junto a los símbolos "forjados" —paso a paso pero no mecánicamente—, símbolos que surgen de súbito ya cristalizados como fruto de experiencias que lindan con la revelación mística: iluminaciones instantáneas, visiones, sueños profundos.

Algunos de estos símbolos "inmediatos" —*agua, sangre* o *luz,* entre otros— coinciden en lo general con elementos míticos (especialmente cosmogónicos) o con representaciones inconscientes de angustias existenciales, que tienen validez universal desde edades remotas.[97] Otros, en cambio, son más bien símbolos cuyos significantes —*sueño* o *espejo,* por ejemplo— no han necesitado pasar por la fase de *palabra-clave* ni su saturación semántica posterior, puesto que desde que aparecen por primera vez (o poco menos) se muestran ya cargados de suficiente connotación simbólica sin que este fenómeno pueda ser explicado cabalmente.

Por último, conviene recordar que el segundo tipo de símbolos, el símbolo, "inmediato", se vale de *signfiicantes* comunes, en cuanto tal, a otros poetas modernos (pensemos en "sueño" o "espejo") sin que coincidan las *significaciones;* conviene recordar también que, en el caso de Octavio Paz, la connotación simbólica puede variar a lo largo de la obra.[98] Es-

[96] Véase A. Beguin, *20,* capítulo XVIII: "Nacimiento de la poesía" y "El alma y el sueño", *passim.*

[97] Cf. C. G. Jung, *57,* pp. 335-352.

[98] En el primer caso es suficiente comparar el valor de "espejo" en poetas como Mallarmé, Borges y Paz, sobre todo el Paz de *Estación violenta.* En el segundo caso, la variación (pérdida del valor simbólico —"mar", por ej.— o, por el contrario, cristalización definitiva, intensificación) es muy clara en el caso de "muro" tal como aparece en el terceto con reminiscencias de lírica folklórica de *Asueto* (LBP) "Me encontré frente a un muro / y en el muro un letrero: / 'Aquí empieza tu futuro'" parece estar en estos versos como repetición de un "cliché" de la lírica

tos dos aspectos confirman la especial originalidad de Paz en el manejo (adopción y reinvención) de materiales poéticos en cierto modo "tradicionales" [99] y la particular agilidad y dinamismo de su poesía.

*

Después de revisar las nervaduras primordiales del lenguaje poético y de haber intentado una primera explicación de la convivencia de *lucidez* y *hermetismo,* nos es dado repetir, con mayor convicción y mejores elementos de juicio, que la frase con la que Octavio Paz cierra su poema en prosa, "prefacio" de *Libertad bajo palabra,* no es una altiva metáfora. "Invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día" define el correlato estricto entre la personalísima iluminación del sentido último de la existencia del hombre y de la "realidad de la realidad" y la palabra que encarna perfectamente esta autorepresentación, desherrumbrando el lenguaje al cual el comercio cotidiano había hecho un mero signo denotativo, y fundiendo, al mismo tiempo, en una sola lengua eufórica (en sentido estricto) variados comportamientos verbales.

Con esto, Octavio Paz cumple, además, el viejo anhelo que recoge su poesía temprana:

> Ardan todas las voces
> y quémense los labios;
> y en la más alta flor, arqueada por la sangre,
> quede tensa la noche detenida.
>
> (III, *Raíz,* AOM)

Sentido del ritmo

Por múltiples y varios que sean sus componentes, el fenómeno del ritmo no es uno solo. Aun así, el interés por distinguir los

popular (cf. C. Magis, 63, pp. 574 *s.)* pero en el fondo apunta ya al valor que tiene en "El Muro", *Puerta condenada* (LBP), "Mas cierra el paso un muro y todo cesa. / Mi corazón a oscuras late y llama"., y que mantiene como variante especial de "piedra" en *La estación violenta,* es decir, 'incomunicación'.

[99] Cf. E. Dehennin, *31,* J. Fein, 39, y R. Phillips, 95, pp. 101-109.

diversos factores del ritmo que coinciden en la obra de un poeta, y captar los valores especiales de éstos, justifica el análisis de las estructuras rítmicas superiores (los poemas) para reconocer algunas "funciones rítmicas" frecuentes y posiblemente típicas de un autor, en este caso Octavio Paz, y apreciar de paso el grado de interrelación que muestran estas funciones.

Antes de entrar directamente en el análisis proyectado, creo oportuno fijar algunos criterios básicos:

a) Las "funciones rítmicas" [100] no comprenden únicamente los *efectos acústicos del verso* (medida y acentos interiores o cláusulas acentuales, cesura y pausa versal, rima e, incluso, armonías vocálicas o consonánticas). La estructura rítmica hace pie, ciertamente, en estos efectos acústicos, pero también se apoya en lo que llamo *recurrencias fónico-semánticas,*[101] tanto como en la *"dispositio"* [102] o sea en la arquitectura que da al material poético el movimiento (proceso e inflexiones) de la visión poética, movimiento al que se ha llamado "ritmo mental".

b) Sería por demás difícil, y a la postre inútil, establecer si la raíz de la estructura rítmica global está en el movimiento de la intuición creadora, en el ritmo de los versos o en las "recurrencias fónico-semánticas". Más importante es no perder de vista la interrelación constante de los tres planos, tanto que —como ya dije— sólo un esfuerzo de abstracción nos puede permitir verlos por separado.

c) Finalmente, lo que hace que el ritmo sea merecedor de un análisis particular no es precisamente la mayor o menor "musicalidad" y hasta la "indecisión" o "desarmonía" posibles, por sí mismas, sino la función *significativa,* connotativa, de la estructura rítmica particular de cada poema. En otras palabras lo que importa en el caso del ritmo es distinguir el grado de intensidad con que resulta ser relación directa entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

100 Cf. nota 68.
101 Cf. *infra,* pp. 239-244 y II, *El poder del signo.*
102 Cf. *infra,* pp. 235-239 y II, *El poder del signo.*

Pues bien, no es ésta la ocasión de meditar sobre cuál es el nivel o manifestación de las funciones rítmicas que debe considerarse el génesis de toda la estructura. Por ahora nos basta con saber que esos niveles existen para ver su especial insidencia en la poesía de Octavio Paz. Por lo mismo, aunque el orden sea arbitrario analizaré primero los factores rítmicos propios del verso y, luego, la conjugación de todos ellos en el poema, la estructura superior.

Ritmo del verso

Ante el peligro que había corrido el verso en manos de los primeros vanguardistas, los poetas hispanoamericanos volvieron los ojos muy pronto hacia las formas poéticas de largo prestigio. Adherido seguramente a esta reacción, Octavio Paz mantiene una relativa adhesión a estas formas, en especial a las que tienen como ejes métricos el endecasílabo y el heptasílabo, ya sea en estructuras estróficas (el soneto, el terceto), ya sea en composiciones no estróficas (la silva, el endecasílabo suelto).

He dicho que Paz mantiene una relativa adhesión a las formas tradicionales porque en *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra* las maneja de modo que no ahoguen a la palabra, rompiendo si es preciso con la severidad de algunos cánones.

Dentro de esta norma, el soneto resulta bastante conservador en comparación con las innovaciones de los modernistas y las de algunos de los "contemporáneos". De las licencias que se toma nuestro poeta la más atrevida es el encabalgamiento de los versos consecutivos entre los dos tercetos, fenómeno frecuente sobre todo en la serie "Crepúsculo de la ciudad" *(Vigilias,* LBP), que ya casi no puede considerarse una manera heterodoxa.[103] Mayores libertades se toma Paz con el terceto puesto que en lugar del clásico endecasílabo utiliza por lo general otros metros: endecasílabo, eneasílabo, octosílabo —isosilábico o fluctuante— y dodecasílabo. Es curioso también que los tercetos no sólo aparezcan en composiciones multiestró-

[103] Se trata de un encabalgamiento practicado ya por Martí, que se hace normal desde la plenitud del Modernismo.

ficas con diversos sistemas de rimas sino que, además, varios de los que he llamado "poemas mínimos" son un solo terceto, en endecasílabos esta vez, o en octosílabos.

De las series indefinidas (sucesión de versos sin división en estrofas propiamente dichas)[104] se dan exclusivamente el endecasílabo suelto polirrítmico y la silva. La única excepción está representada por los dos poemas no estróficos en heptasílabos que incluye *Primer día* (AOM), con rimas romanceadas uno de ellos ("Diálogo") y totalmente sueltos en el otro ("Mar de día"). El *endecasílabo suelto polirrítmico* es bastante raro en AOM, pero en LBP se erige en el sistema de versificación por excelencia de toda una sección, *Puerta cerrada,* que es prácticamente la sección final del libro. En todos los casos la inclusión esporádica de algún heptasílabo, admitida desde el Modernismo principalmente, aparece sólo de cuando en cuando. La *silva,* bastante común en AOM, apenas aparece en LBP. En líneas generales, las composiciones adoptan la forma más tradicional, esto es la combinación asistemática de endecasílabos y heptasílabos rimados libremente y con algunos versos libres; sólo que nuestro poeta da a este esquema básico un sello personal con la preponderancia notable del heptasílabo, la inclusión ocasional de algún eneasílabo y un bajo índice de versos rimados. Este último rasgo es coherente con la marcada tendencia de Paz a eludir las rimas finales.

Por último, dentro de la relativa fidelidad a la versificación regular (no necesariamente isosilábica) se da también una línea que parecería a primera vista totalmente ajena a la atmósfera típica de la poesía de Paz. Me refiero a las resonancias de la lírica de tipo tradicional, frecuentes sobre todo en *Asueto,* la singular sección de LBP. En alguna ocasión esta reminiscencia puede estar sólo sugerida por un esquema de rimas que recuerda al "zéjel" (aab, ccb, ...ddb):

> Relumbra el aire, relumbra,
> el mediodía relumbra,
> pero no veo al sol.

[104] En el caso de estas series indefinidas (en versificación regular en verso libre o en versículo) llamaré "período" a las divisiones (grupos de versos con relativa autonomía sintáctica, temática o rítmica) que el poeta establece en los poemas.

Y de presencia en presencia
todo se me transparenta,
pero no veo al sol.
...

Y él en la luz se desnuda
y a cada esplendor pregunta,
pero no ve al sol.

("Misterio")

Otras veces, la resonancia de la poesía de tipo tradicional es más acusada. Se trata en este caso de tres composiciones en versos acentuales; dos de ellas, "El sediento" y "La roca" tienen ritmo de seguidilla antigua con rima aguda: [105]

Desperté del sueño
y era mi vivir
un estar atado
y un querer huir.

El tercer ejemplo parece un nuevo experimento de versificación acentual; se trata ahora del poema "Viento", que está compuesto por cuatro tetrásforos que combinan versos de ritmo dactílico: pentasílabos y decasílabos compuestos (5 + 5-5 + 5 + 5-5) con rimas romanceadas:

Cantan las hojas,
bailan las peras en el peral;
gira la rosa,
rosa del viento, no del rosal.

Nubes y nubes
flotan dormidas, algas del aire;
todo el espacio
gira con ellas, fuerza de nadie.

Todo es espacio;
vibra la vara de la amapola

[105] Para mayor información sobre el ritmo de la seguidilla antigua se puede consultar a P. Henríquez Ureña 53, pp. 64-66.

y una desnuda
vuela en el viento lomo de ola.
Nada soy yo,
cuerpo que flota, luz, oleaje;
todo es del viento
y el viento es aire siempre de viaje.

El poema nos atrae no sólo por el tipo de visión, que condensa la última estrofa, sino también y quizás principalmente por la extraordinaria gracia y agilidad del ritmo. Nos intriga, además, con rasgos curiosos de su estructura: el carácter bimembre de los versos largos, la identidad del ritmo entre éstos y los versos cortos y, finalmente, el frecuente encabalgamiento del pentasílabo con el primer hemistiquio del verso largo sin perder enteramente la posibilidad de la cesura. Tal combinación me tienta a invertir el esquema primario de las cuatro estrofas, que quedaría reducido a la fórmula 5-5 + 5 + 5-5, manteniendo la rima en los versos pares. Por ejemplo:

Cantan las hojas, bailan las peras
en el peral;
gira la rosa, rosa del viento
no del rosal.

Nubes y nubes flotan dormidas,
algas del aire;
todo el espacio gira con ellas,
fuerza de nadie.

. . . . . .

Y esto, que bien puede parecer sólo un ocioso juego bizantino, nos confirma que en la considerada atención a las formas poéticas de mayor prestigio, y a pesar del probado dominio de las mismas, subyace la intencionalidad de darle mayor libertad al verso como otro modo de inventar la palabra.

Efectivamente: tal como hemos visto, desde su iniciación a la poesía, Octavio Paz ha sentido que el verso libre es el que mejor responde a su dinámica tensión creadora y a la pluralidad de entonaciones de su mensaje lírico. En otras palabras, el poeta ha sentido desde el comienzo que es el verso libre el que

mejor se pliega a la lengua casi torrencial que nace naturalmente de esa su tensión creadora y se expande en cada nuevo modo de experiencia para dar la entonación justa a las inflexiones de su mensaje lírico.

Por lo mismo, el verso libre de AOM y de LBP suele adoptar tanto el *tipo menor* (poca amplitud entre los diversos metros), como el *tipo mayor* (grandes oscilaciones métricas y mayor variedad en el ritmo de los versos de la misma medida). En realidad, pocas veces un solo tipo domina en toda una composición: lo normal es que en un mismo poema se den alternados, tal como ocurre en dos segmentos de "Día" *(Aom,* AOM):

Erguido día
en mitad de los días levantado,
¿qué sombras, rocas,
rompió tu claridad,
tu relámpago manso
tu fuerza suave, irresistible,
como la espuma entre las olas,
el luminoso aceite
sobre la oscura piedra
o el sonido que brota del silencio?
...

Día, suspenso día,
ay, duración que no transcurre
y sin embargo acaba;
día sólo lleno de ti
sonido y eco,
insaciable silencio,
oído que recoge, como sedienta arena,
la marea de los días;
embelesado blanco,
viviente flecha,
tembloroso vacío
que la veloz serpiente de la flecha
hace silbar, agudo;
...

Además del verso libre (o *semilibre* según la opinión de Navarro Tomás), Octavio Paz experimenta (en uno de los poe-

mas finales de AOM y después más frecuentemente en LBP) el *versículo,*[106] línea inusitadamente larga, que en principio pudo parecer el verso libre llevado a sus últmas consecuencias, pero que es en realidad un nuevo sistema de versificación: ya no cuentan ni las unidades métricas (número de sílabas y acentos interiores en cuanto factores de una línea rítmica) ni las unidades melódicas (suma y combinación de pies rítmicos en el verso acentual), sino la unidad y el ritmo internos que logra la adición de *cláusulas* o *subunidades rítmico-semánticas,* que se suceden con cierto compás reforzado por los acentos prosódicos de las palabras con mayor carga semántica. Algunas de estas subunidades pueden ser un metro conocido:

...
1 Tus ojos son los ojos+fijos del tigre
2 y un minuto después / son los ojos húmedos del perro.
3 Siempre hay abejas en tu pelo.
4 Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos,
5 como la espalda del rí+o a la luz del incendio.
6 Aguas dormidas / golpean día y noche+tu cintura de arcilla
7 y en tus costas, / inmensas como los arenales de la luna,
8 el viento sopla por mi boca / y su largo quejido cubre / con sus dos alas grises
9 la noche de los cuerpos,
10 como la sombra del águila / la soledad del páramo.
11 Las uñas de los dedos de tus pies / están hechas del cristal del verano.

("Tus ojos", *Girasol,* LBP)

En este fragmento, la serie de líneas rítmicas incluye versos silábicos ya como subunidad de un versículo, ya como verso autónomo. Entre los últimos aparecen un dodecasílabo compuesto (7 + 5), que equivale prácticamente a media cuarteta de seguidilla (1), un eneasílabo con acento en 4ª (3), un alejandrino "irregular" (5) y un heptasílabo (9). Los nueve ver-

[106] La designación no es del todo feliz, pero es la que encuentro más aceptable; la propuesta por F. López Estrada "línea complementaria", en un estudio valioso en muchos aspectos (cf. 62, p. 142) me parece de un mecanicismo totalmente ajeno a la naturaleza de este tipo de versificación.

sículos están compuestos por subunidades que, cuando no son versos tradicionales, son cláusulas melódicas en las que predomina la cadencia trocaica. No parece casual que en el cuadro de combinaciones la mayoría de los versos tradicionales sean bimembres y menos todavía que a cierta altura del fragmento algunas de las subunidades consecutivas, o muy próximas, sean equivalentes: la última cláusula de la octava línea es un heptasílabo, lo mismo que el verso siguiente y la última cláusula de la línea inmediata inferior. Por último, es muy sugestivo que los versos tradicionales insertados como líneas autónomas contengan casi siempre imágenes bastante claras que parecen ser los hitos fundamentales del contenido, mientras que las cláusulas, finales casi siempre de los versículos (véanse líneas 6, 7, 8 y 11 principalmente) alberguen imágenes de marcada tendencia onírica.

Ritmo del poema

La feliz soltura con que Octavio Paz se mueve en cualquier tipo de versificación se debe a un especial sentido del ritmo: la conformidad del movimiento del verso con la fluencia de asociaciones mentales de donde nace el caudal de las imágenes:

Amor, dame tu voz,
tu dulce voz quemante que destruye.
¿Cómo dirás su carne, que se dora
al vegetal incendio de su pelo;
la voz con que saluda al verde día;
al delirante mármol de la falda,
sereno torbellino de la gracia;
al aire estremecido, la luz noble,
límites vivos de su geometría;
y la serpiente tímida del pelo,
ahogando, süave, la garganta?

(II, *Clara sombra*, AOM)

Sentido, intuición del ritmo que pasa su prueba de fuego en la versificación irregular (ya se trate de versos libres o de versículos) porque ni la polimetría, con su natural variedad

de acentos interiores, ni la ausencia casi total de rimas debilitan la superestructura rítmica que es, a fin de cuentas, el poema:

> Tendida,
> piedra hecha de mediodía,
> ojos entrecerrados donde el blancor azulea,
> entornada sonrisa.
> Te incorporas a medias y sacudes tu melena de león.
> Luego te tiendes,
> delgada estría de lava en la roca,
> rayo dormido.
> Mientras duermes te acaricio y te pulo,
> hacha esbelta,
> flecha con que incendio la noche.
> El mar combate allá lejos con espadas y plumas.
>
> ("Relámpago en reposo", *Girasol*, LBP)

El poema es una totalidad; por esto, cuando hablo del sentido del ritmo que muestra el poeta, hablo de su manera de combinar las funciones rítmicas propias del verso en sí con funciones rítmicas propias del poema, en cuanto unidad, para crear una sólida estructura rítmica superior que responda fielmente a la particular tensión poética.

De la "dispositio"

Al introducirnos en este mundo de iluminaciones recíprocas —en la poesía de AOM y de LBP, por ahora— se advierte de inmediato la notable inclinación de Octavio Paz al poema largo. Al parecer, el poeta siente la tentación de ir recogiendo todo el caudal de intuiciones y de motivos secundarios que se le van presentando en el proceso de la creación. A mi entender no se trata ni de angurria ni de efusión verbal: los poemas tienen un ritmo interno que responde siempre al modo de experiencia particular y que acaba por ser, concretamente, forma del plano de la expresión,[107] y este ritmo puede cobrar dos mo-

[107] Cf. *infra*, II, *El poder del signo*.

vimientos fundamentales. Uno de ellos, frecuente sobre todo en AOM, es el de "Día", "Marina", "Al polvo" o "Encuentro", composiciones "abiertas", pues dan la impresión de que podrían ser prolongadas con nuevas iluminaciones o perspectivas del tema. El segundo, el preferido por buena parte de los poemas de LBP, es el de composiciones "cerradas" (ya se trate de poemas francamente unitarios —"El prisionero", "El muro", "La sombra"—, ya se trate de poemas fragmentados en unidades menores —"Al ausente", "Elegía interrumpida", "Sueño de Eva", o "Cuarto de hotel"—) en las cuales ni el desarrollo del tema ni la estructura propiamente dicha parecen admitir la anterior prolongación. Más aún: en la mayoría de los casos, estas composiciones "cerradas" se estructuran de un modo que me atrevo a llamar sistemático por el orden de las secuencias primordiales *(motivación, desarrollo, epílogo)*, con lo cual cobran la calidad de poema tipo "summa".

Dentro de este esquema general, o de sus soluciones particulares, cualquier composición de *A la orilla del mundo* o de *Libertad bajo palabra* (salvo el caso, raro, de los "poemas mínimos") nos puede servir para comprobar la coherencia y paralelismo estrechos que logra el poeta entre la visión poética (el modo de experiencia) y el lenguaje (el modo de expresión) del cual el ritmo —tanto del verso como del poema— es una de sus manifestaciones primordiales. Por la condensación de los procedimientos, por su extensión tipo promedio y por ser de época temprana, prefiero analizar el primer poema de la segunda sección de *Bajo tu clara sombra* (AOM):

Nacían las palabras
y eran como palomas y luceros.
En mis venas la sangre llameaba,
ardía en la noche mi voz,
arquitecto del más alto de los sueños,
y danzaban los más jóvenes danzantes
y jóvenes ángeles
muertos en la luna,
con júbilo de túnicas y voces.

Nacían las palabras.
Golpeaba en sus sílabas la sangre.

Nacía la que se llama como la luna en el mar,
por la que nace la luz en su sepulcro
y las piedras se sueñan escultura.
Nacían todas las olvidadas por la vieja lluvia
y el hombre
que viven en la Poesía.

Nacían las palabras.
Las jubilosas sílabas del amor,
la tristeza insaciable,
voces eternas en mis labios.

Nacía el mar
y verdes presagios en el mar.
Nacía el mundo,
nacía en áureos nombres.

Para empezar, debemos reconocer que el tema de la composición es en líneas generales *la creación poética* y, en particular, *el poder creador de la palabra.*

Luego, según el deslinde del concepto de ritmo como una superestructura, es obvio que no podríamos hablar del ritmo del poema si no fuera por la necesaria integración en esa armazón totalizadora del ritmo particular de cada uno de los períodos del poema. A este respecto, es bastante claro que los cuatro hitos tienen una secuencia especial: el ritmo holgado de las dos primeras partes, bastante moroso en la segunda, se hace más rápido en la tercera y termina en el último segmento con una dinámica oposición de versos cortos y largos, oposición especialmente cortante en las dos líneas finales.

Si repasamos la composición vemos que el especial movimiento del poema (momentos de distención y aceleración) responde estrechamente al desarrollo de la intuición creadora. El primer grupo de versos denuncia el nacimiento de la intuición primaria y asume la cristalización de las imágenes que la encarnan. Y esto con una relativa lentitud adecuada, en este caso, a la incorporación de asociaciones mentales varias en las cuales se funda, precisamente, la significación que empieza a lograr el primer verso. El segundo período muestra ya el "nacimiento de la palabra" en toda su grandeza con

mayor morosidad todavía que la del primer grupo. El tercer período acelera el ritmo para sintetizar, en cuatro versos, todas las iluminaciones del discurso anterior. El cuarto y último grupo de versos ciñe aún más el ritmo y expresa, con elocuente economía, la significación total y profunda del nacimiento de la palabra creadora, de la palabra que revela el mundo.

Ahora bien, si apretamos un poco más el análisis, se nota que el cambio de ritmo se inicia ya al final de la segunda parte con el fuerte contraste cuantitativo entre sus dos últimos versos, en los versos en que recala precisamente la significación del *nacimiento de la palabra,* nacimiento que no es sino el rescate de las palabras "olvidadas" y que, sin embargo, "viven en la poesía". A partir de esta iluminación fundamental, la aceleración del ritmo en los versos del tercer período hace más neta y sugestiva la síntesis de las visiones parciales, que se han ido grabando, y ahondando, en la conciencia del lector con la reiteración de ciertas imágenes. Reiteración impresiva que entrelaza elementos importantes en el plano de la expresión (versos clave, figuras certeras, *palabras-tema* y *palabras-testimonio)* con hitos fundamentales en el plano del contenido (intuiciones y asociaciones mentales) que hacen crecer el poema y le dan su significación última: "Nacían las palabras... Nacía el mar... Nacía el mundo..."; "y danzaban los más jóvenes danzantes y jóvenes ángeles muertos en la luna, con júbilo de túnicas y voces"; "En mis venas la sangre llameaba, ardía en la noche mi voz.. Golpeaba en sus sílabas la sangre."; "Nacían las que se llaman como... Nacían todas las olvidadas...".

Por último, la repetición del primer verso (una metáfora "incoativa") no es sólo un elemento fático: sirve de enlace entre los diversos segmentos de un poema largo, cargándose de más potencia significativa cada vez que se repite.

De las recurrencias fónico-semánticas

Vistas así las funciones rítmicas no exclusivamente acústicas, con sus objetivos particulares y su comportamiento particular en un poema determinado, resulta más fácil trazar ahora el cuadro de los tipos que caracterizan la poesía de Paz tanto

por su frecuencia como por su estructuración sistemática. Dejando de lado la conocida relación entre la armonía vocálica y la musicalidad del verso y la relación de este complejo con el valor connotativo que cobran ciertas voces, pasaré directamente a otras figuras en las cuales resulta más nítida la función rítmica.

La *anáfora*, por ejemplo, no sólo acentúa la atmósfera de delirio, fijaciones obsesivas, en muchos poemas, sino que generalmente se combina con la *reiteración* de las voces que tienen mayor carga semántica en el contexto (palabras-tema o palabras-testimonio) y con especiales *correspondencias* entre ciertas figuras de construcción de tanto valor connotativo como el de la anáfora y la repetición. En el ejemplo que sigue, la recurrencia anafórica da mayor énfasis a la insistencia en un término simbólico y al paralelismo quiasmático de sintagmas bimembres, que albergan unidades de contenido estrechamente relacionadas con el significante simbólico. El entramado de todas estas figuras da a los versos un ritmo tenso, hecho de frases cortantes, que guarda estrecha coherencia con el reproche amargo al Dios "ausente", momento particular de un poema cuyo tema es justamente la visión de un Dios, o un Absoluto, inalcanzable, de un Dios impasible y ajeno al desamparo del hombre:

Dios hueco, Dios de nada, mi Dios:
sangre,
lágrimas y avidez rencorosa,
vado sangriento desde mi desierto,
me conducen.
...

Sangre,
sangre que todavía te mancha con
resplandores ígneos,
la sangre humilde del planeta,
la sangre derramada en la noche del
sacrificio,
LA DE LOS INOCENTES Y LA DE LOS IMPÍOS,
LA DE TUS ENEMIGOS Y LA DE LOS JUSTOS,
la sangre tuya, la de tu sacrificio.

Por su parte, la *aliteración* suele coincidir también a menudo con repeticiones de voces de notable carga semántica y suele también condensarse justamente en los versos clave para la significación profunda del poema:

Bajo esta *muerte, Amor,* dichoso y *mudo,*
no hay *venas,* piel ni *sangre,*
SINO LA MUERTE SOLA;
frenéticos silenciosos,
eternos, confundidos,
INACABABLE AMOR MANANDO MUERTE.

A su vez, la *parequesis* (o "figura etimológica") que es en el fondo una aliteración conceptista, tiene un alto nivel de frecuencia en toda la poesía de Paz; por encima de lo que es el señorío de la palabra, esta figura subraya ciertos contenidos y condensa las correspondencias conceptuales, fenómeno básico de las funciones rítmicas del discurso poético:

Pueblas la *soledad del solitario*
y en el arrobo aíslas al hombre encadenado.
Y los sentidos palpan
la rumorosa forma
y *ven los ojos lo invisible*
y en círculos concéntricos su sonido se ahonda
hasta clavarse en el silencio,
flecha que retrocede hacia su origen...

En este plano de recurrencias fónico-semánticas es curioso advertir que, si bien nuestro poeta muestra una despreocupación sistemática por las rimas finales, salvo en los casos de las rimas inherentes a las estrofas tradicionales, usa con frecuencia, en cambio, las rimas internas: asonancias (y hasta consonancias) que, como las figuras anteriores, expanden el valor connotativo de ciertos significantes, los enlaza sutilmente y les da mayor peso en la consolidación del ritmo integral del poema:

Horas, desnudas horas.
¿Qué mano corta el tiempo,
despedaza a mi cuerpo, abre mis venas

y hace correr mi sangre
en negras horas, en espesas olas?

Ahora bien, tal como se anticipó al revisar la insidencia de la lengua contenida, junto a las "recurrencias fónico-semánticas", en sentido estricto, debemos tener en cuenta figuras de rancio abolengo que tuvieron bastante peso en el ritmo interior de la poesía del Siglo de Oro y vuelve a tenerla en los poemas de Octavio Paz. Una de estas figuras es el *paralelismo*. Y no sólo el que puede darse entre versos consecutivos (paralelismo "intraestrófico"), sino el que se da con la reiteración (con frecuencia prolongada) del verso inicial de los períodos de una composición (paralelismo "interestrófico"). Por lo general, la reiteración formal (textual o imperfecta) del verso (o par de versos) se da en los casos en que la línea o el complejo que se repite alberga una "imagen incoativa". En ocasiones, este paralelismo entre los períodos de la composición (estrofas, en sentido muy laxo) puede ser un paralelismo muy ceñido ("textual"), como en "Nocturno" y en "Los novios" (*Vigilias* y *Asueto*, LBP, respectivamente); pero lo más frecuente es que se trate de un paralelismo "imperfecto", un paralelismo flexible y abierto a la posibilidad de recoger múltiples variantes, tal como aparece en el poema quinto de *Raíz* (AOM) y en "Niña" o "El sediento", ambas composiciones recogidas en *Asueto* (LBP). Ahora bien, el valor poético de este paralelismo se debe, para empezar, al conocido juego entre la reiteración que enfatiza una intuición cristalizada en palabras y la presencia de variantes (matices, correlaciones y hasta oposiciones paradójicas) de la cristalización básica. Además, y en esto radica la eficacia primordial del recurso, la reiteración en el tiempo del discurso poético de "percepciones ya vividas o de algunas que nos las recuerden" empieza por dar unidad a los poemas extensos y termina por darles un ritmo particular (ascendente o descendente, con "clímax" intermedio o final, según el manejo especial en cada caso) y puede terminar dándole todo su sentido a una "imagen incoativa", como vimos que sucede en el poema "Nacían las palabras".

Otro de los factores de la firme unidad de los poemas, a

pesar muchas veces de la pluralidad temática y de las inclusiones o digresiones, es la estructura *enumerativa* o más bien *acumulativa* que adopta con mucha frecuencia el discurso poético. Esto es, la manera de ir haciendo crecer el poema mediante paratácticas (sintéticas y rápidas "representaciones", metáforas apositivas, enunciación condensada de nuevas iluminaciones del nudo temático o de nuevos motivos), cada una de las cuales suele coincidir a menudo con un verso:

Se incendia el árbol de la noche
y sus astillas son estrellas,
son pupilas, son pájaros.
Fluyen ríos sonámbulos.
Lenguas de sal incandescente
contra una playa oscura.

Todo respira, vive, fluye:
la luz en su temblor,
el ojo en el espacio,
el corazón en su latido,
la noche en su infinito.

Un nacimiento oscuro, sin orillas,
nace en la noche de verano.
Y en tu pupila nace todo el cielo.

("Noche de verano", *Asueto,* LBP)

El ritmo característico de los poemas, o fragmentos, con este tipo de discurso es bastante rápido e intenso por las acumulaciones francamente unitivas (o "totalizadoras", si se prefiere).[108] Ritmo que acelera el movimiento de los versos a la vez que condensa la especial atmósfera del poema, como se advierte, por ejemplo, en la penúltima subunidad de "El visitante" *(Puerta,* LBP), en la que alcanza su clímax la visión

[108] Este tipo de *acumulación* bien puede parecerse a lo que Spitzer llama "enumeración caótica" (cf. L. Spitzer, *106, passim),* pero su efecto corresponde más bien a la "enumeración conjuntiva" de que habla Schuman (cf. D. W.. Schuman, *103, passim),* efecto que se convierte con toda claridad en los poemas de *La estación violenta* (cf. *infra,* II, *El poder del signo).*

onírica que inaugura al poema ("Me encontré entre la niebla. / Rostros de niebla, formas indecisas, / mundo que no se atreve / y antes de ser se desvanece."), tiene dos núcleos enumerativos que tienen bastante responsabilidad en la condensación a nivel profundo de la visión poética radical y en la cristalización de la atmósfera propia de la composición tanto como en la modulación del ritmo integral de la composición:

A. Un leve viento me empujaba.
Grises muros y calles.
Gentes de piedra o carne,
gentes erguidas en su orgullo
de ser reales: carne, sangre, piedra.

B. Mas a solas, de pronto,
un espejo, unos ojos, un silencio,
precipicios abrían inflexibles:
el minuto vacío, consumado,
y el sin fin del vacío,
y la espera, y el tedio sin esperanza
y el cotidiano horror de ser reales.

El segundo núcleo, el más prolongado, señala el momento climático del poema, la culminación de la tensión lírica y del ritmo interno, antes que el mensaje poético comience a desangrarse en los cuatro versos de la última subunidad:

Un leve viento me empujaba.
Calles y soledad. Un grito. Nada.
Cansado al fin de un mundo de fantasmas
me perdí en la niebla que me hizo.

Importa destacar que el enrarecimiento de la experiencia anímica tiene mucha importancia en la antítesis —otro recurso característico de la poesía "conceptista"—, en cualquiera de las épocas en que se ha dado esa tesitura, antes que escuela propiamente dicha.

Ritmo flexible y ritmo estricto

Siempre en el plano del ritmo interno (no exclusivamente acústico) en las composiciones de *A la orilla del mundo* y de

Libertad bajo palabra aparecen o bien "recursos expresivos" —ya conocidos, ya originales— o bien fenómenos que bien pueden parecer meros accidentes naturales de la expresión poética, a los cuales Octavio Paz erige con más decisión y constancia que otros poetas, en importantes funciones rítmicas.

Entre estos *recursos expresivos* o *fenómenos normales* en la expresión poética, la marcada amplitud entre versos, sucesivos o muy próximos, tiene casi sin excepción una franca intencionalidad semántica. Las líneas que se apartan notoriamente de la "medida promedio" suelen albergar elementos fundamentales del mensaje lírico (hitos del contenido o expresiones de bastante fuerza connotativa) que, reiterados, van dando su secuencia propia a las revelaciones en que recala la intuición creadora primaria y van dando, coherentemente con esta secuencia, su carácter al ritmo interno del poema:

Te he buscado, te busco,
en la árida vigilia, escarabajo
de la razón que trepa;
en los sueños henchidos de presagios
y en los torrentes negros que el delirio desata:
el pensamiento es una espada
que ilumina y destruye
y luego del delirio no hay nada
sino un correr por el sinfín
y encontrarse uno mismo frente al muro.

Te he buscado, te busco,
en la cólera pura de los desesperados,
allí donde los hombres se juntan para morir sin ti,
entre una maldición y una flor degollada.
No, no estabas en ese rostro roto en mil rostros iguales.

Más aún: en las estructuras métricas regulares no estróficas (el endecasílabo suelto, la silva) el verso corto insertado repentinamente suele ser, con mayor franqueza que el ejemplo recién citado, elemento que define la visión poética original y consolida, además, el compás tajante que caracteriza el ritmo de los poemas que recogen AOM y LBP:

La noche es una piedra silenciosa
que inútilmente los sentidos palpan;
los lechos son ceniza
y el amor es un crimen compartido.[109]

Ahora bien, seguridad y rigor, compás tajante, no implican necesariamente inflexibilidad y menos monotonía. Octavio Paz tiene suficientes recursos para lograr modulaciones que maticen oportunamente la estructura rítmica de cada composición en el momento oportuno. De estos recursos algunos tienen ya una larga tradición y su mecanismo está bastante definido; otros pueden ser más originales. Con todo, lo que más importa aquí es el manejo inteligente y personal con que el poeta los hace suyos al punto que terminan por ser uno de sus más eficaces rasgos de estilo.

Entre los recursos ya codificados está el *encabalgamiento*, cuya frecuencia es bien notoria en la poesía de Paz desde sus poemas juveniles. En principio, esta figura tiene una relevante facultad impresiva, según el efecto de sus formas primordiales: el tipo "abrupto" y el tipo "suave",[110] matices que el poeta aprovecha oportunamente y hasta combina en más de un poema:

Se regresa de unos *labios*
NOCTURNOS, fluviales,
lentas orillas de coral y savia,
de un deseo, erguido
como la flor bajo la lluvia, INSOMNE
collar de fuego al cuello de la noche,
o se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un *rostro*
ME REPITE A MI ROSTRO, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Y en cuanto recurso impresivo, el encabalgamiento brusco o entrecortado dilata especialmente la connotación del adjetivo

[109] Recuérdese la concepción del amor (cf. *supra*, I: *El salto mortal:* "Los contrarios de que estamos hechos").

[110] Sobre esta distinción de tipo de encabalgamiento, véase D. Alonso, *13*, pp. 65-75. Para otros análisis de procedimiento poético, véase A. Quilis, *96;* R. Baher, *18*, pp. 31-32; F. López Estrada, *62*, pp. 67-71.

"nocturnos" y de la oración "me repite a mi rostro"; el encabalgamiento suave acentúa y enlaza, a su vez, las especiales significaciones de "insomne" y de "un rostro" unidades de la relación entre el plano de la expresión y el del contenido de una composición, "El espejo" (LBP), cuyo "tema" queda definido así en los versos finales del primer período:

una noche sin nadie
sino su propia soledad doblada:
un desolado espejo negro.

Con todo, no es precisamente la eficacia del encabalgamiento como recurso general lo que más me interesa ahora, sino su modo de incidencia en la estructuración del ritmo interno del poema. Al final del poema, los encabalgamientos matizan oportunamente la secuencia cortante del característico movimiento "enumerativo" para hacer, por contraste, más nítido el ritmo de los versos que recogen las notas parciales de la intuición original y para hacer más rotundo el último verso, intensa iluminación última:

Arden los obstinados límites,
el febril y postrado esqueleto del amor
...
y entre los juegos fatuos del *espejo*
ardo y me quemo y resplandezco y *miento*
un yo que empuña, muerto,
una daga de humo que le *finge*
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema.
De una máscara a *otra*
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco.

Otra manera de matizar, modular, oportuna y eficazmente el ritmo integral del poema es la incidencia de lo que podríamos llamar *fluctuación rítmico-sintáctica* puesto que se trata de una sutil y momentánea indecisión en el valor y duración de la pausa versal entre dos líneas consecutivas, indeci-

sión provocada por la vacilación de la cadena sintáctica. En otras palabras, a través de la lectura suele presentarse de improviso un verso que sentimos como si pudiera ser, indistintamente, la prolongación del sintagma del verso anterior y el comienzo de uno nuevo, con lo cual sentimos también que vacila el valor posible de las pausas versales.

Así, la fluctuación alivia por un momento la tensión del ritmo y, paradójicamente, lo reafirma al restablecerse naturalmente la secuencia. En esto radica la eficacia del procedimiento, en aligerar discretamente la tensión rítmica cuando ésta puede resultar excesiva, ya sea en estrofas de versificación regular (isosilábica o heterosilábica), ya sea en series de versos libres.

En principio, parece explicable que la indecisión se presente sólo cuando no hay puntuación en las pausas versales; pero de hecho, absorbidos por el nudo de la intuición poética y por el curso de las imágenes podemos no reparar en la puntuación y percibir, aun por encima de ella, la ambigüedad sintáctica y rítmica:

Voces que ciñan tu cintura sean mis voces.
Júbilo de Dios era tu cuerpo.
Como fuego era el vello ardido de tu carne,
y tus palabras,
como ráfagas bajo el cielo tenso,
eran la voz lejana y tierna de la lluvia.

(XII, *Raíz*, AOM)

Aquí, el cuarto verso bien podría ser el final encabalgado del sintagma iniciado en el verso anterior, con sólo desconocer la pausa con que éste se cierra. Y es muy probable que la indecisión sea fomentada tanto por la estructura sintáctica como por la tentación de afianzar el esquema paralelístico que se insinúa. Por lo mismo, no conviene asignarle a esta sinuosidad un objetivo mecánico y simple. Más de una vez la versatilidad (o indecisión) del ritmo parece ser un resultado de la entonación que predomina en el poema, mientras que en otras ocasiones estaríamos inclinados a entender que es precisamente la fluctuación del ritmo lo que crea, o ayuda a con-

densar, la atmósfera típica de la composición. Éste es el caso, entre otros, de "Elegía interrumpida", composición en la que es posible percibir, hacia el final del primer tercio de la penúltima parte —versos 10 a 17 en el ejemplo que se cita—, un área con dos casos de relativa libertad en la lectura y, por lo mismo, de indecisión en el ritmo (carácter de la pausa versal entre las líneas 10 y 11 y entre las líneas 16 y 17):

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al que se fue por unas horas
y nadie sabe dónde se ha perdido
ni a qué silencio entró.
De sobremesa, cada noche,
la pausa sin color que da al vacío
o la frase sin fin que cuelga a medias
del hilo de la araña del silencio
abren un corredor para el que vuelve:
suenan sus pasos, sube, se detiene...
Y alguien entre nosotros se levanta
y cierra bien la puerta.
Pero él, allá del otro lado, insiste.
Acecha en cada hueco, en los pliegues,
vaga entre los bostezos, las afueras,
por las esquinas grises y sin nombre.
No se ha muerto, se ha perdido.
Y aunque cerremos las puertas, él insiste.

En estos casos parece claro que si en lugar de respetar la puntuación anotada por el poeta leyéramos: "...sube, se detiene, / y alguien entre nosotros se levanta / y cierra bien la puerta", en el primer caso, y "por las esquinas grises y sin nombre / no se ha muerto, se ha perdido./", en el segundo caso, cambiaría el sentido y el tono de todo el fragmento.

Reconozco que se puede objetar que entro en un plano de hipótesis o de posibilidades que el texto en sí no autoriza. Acepto la objeción y al mismo tiempo aclaro que mi segunda lectura sólo debe tomarse como un ejercicio de *conmutación* para mostrar, por lo menos, que los casos de "indecisión" en medio de tiradas de versos con un ritmo preciso, cortante, no es una simple "técnica" destinada a procurarle "alivio" al

lector e impedir que el poema caiga en la monotonía, sino que la fluctuación es casi siempre un rasgo significativo más.

Por otra parte, en "Sed" (uno de los apuntes rápidos de la realidad, entrevista o adivinada por el poeta, que menudean en *Asueto),* la fluctuación sintáctico-rítmica entre el segundo y tercer verso de la versión de Paz (A) parece querer empujar a una lectura con variantes de la cuarteta. Una de las lecturas posibles depende de una simple modificación sintáctica (B), sugerida y legitimada por la frecuente "bimembración" de las coplas en la lírica popular.[111]

A. Muere de sed el mar.
Se retuerce, sin nadie,
en su lecho de arena.
Muere de sed de aire.

B. Muere de sed el mar,
se retuerce sin nadie;
en su lecho de arena,
muere de sed de aire.

¿No estaremos, entonces, ante las primicias del interés por fomentar la participación del lector en la creación misma? "Complicidad" que Paz busca decididamente en *Semillas para un himno,* 1954, o en *Salamandra,* 1962 ("Aquí", "Reversible", "Rotación", "Solo a dos voces"),[112] y exige francamente en buena parte de las composiciones de *Ladera Este,* 1969 (por ejemplo, "La exclamación", "Carta a León Felipe", "Juventud", "Presente" y, de manera especial, "Blanco").[113]

111 Cf. C. Magis, *63,* pp. 504-508.
112 O. Paz, *12.*
113 O. Paz, *10.*

SEGUNDA PARTE

ESTACIÓN VIOLENTA

POESÍA E HISTORIA

En los párrafos finales del segundo comentario sobre el ideal poético y la obra de los miembros de *Taller* Octavio Paz incurre en un sintomático cambio de los pretéritos por el presente y formas de futuro:

> ... la doble consigna de mi juventud —"cambiar al hombre" y "cambiar la sociedad"— todavía me parece válida. Creo que piensan lo mismo algunos de mis antiguos compañeros y la mayoría de mis nuevos amigos. Para nosotros la edad de la reconciliación del hombre consigo mismo, las bodas de inocencia y experiencia, serán consagradas por la poesía.[114]

Por la misma época, Octavio Paz publica en revistas y periódicos literarios notas, artículos y ensayos,[115] y en ellos destaca a menudo la especial actitud de los artistas hispanoamericanos —entre ellos el propio Paz— que siguieron escribiendo en los difíciles años de posguerra a pesar de sus múltiples acechanzas:

> No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficiencia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el klaxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender la vida. [...] Había trampas en todas las

[114] O. Paz, *86*, p. 58.
[115] Recogidos en O. Paz, *80*.

esquinas, la trampa del éxito, la del "arte comprometido", la de la falsa pureza. El grito, la prédica, el silencio: tres deserciones. Contra las tres, el canto.[116]

El cambio de tiempos verbales actualiza, precisamente a mediados de la década de 1950, juveniles actos de fe en los poderes de la poesía; lo dicho en las notas sobre la obra de escritores coetáneos, Paz resulta ser testigo implicado de la actitud de poetas que, ante la desintegración de un mundo signado por el genocidio y la "guerra fría", por el caos y el absurdo, no ven otro camino que la poesía alzada como exorcismo contra la realidad asfixiante y como acto de fe en la vida más que de fe en el arte.

En consecuencia, fundada en esta actitud espiritual, la creación poética de Octavio Paz entre 1948 y 1957 —los poemas que recogen *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*—[117] responde, más decididamente que la poesía anterior, a la necesidad íntima de restaurar el mundo con la palabra capaz de reconciliar al hombre consigo mismo, aunando libertad y compromiso (vale decir, "soledad" y "comunión"), fundiendo inocencia y experiencia. Dicho de otro modo, toda esta poesía nace del anhelo de reconciliar al hombre consigo mismo y con el mundo mediante la palabra capaz de revelar la secreta unidad de lo que aparece dividido, revelación que los poemas de cada libro buscan y alcanzan por diversos caminos.

"La estación violenta", ¿una nueva estación?

De las tres obras escritas en los primeros años de la posguerra, las dos primeras pasaron injustamente casi inadvertidas.

Salvo el comentario sagaz de algunos lectores extranjeros,[118] en *¿Águila o sol?* se vio casi exclusivamente una colección de notas, cuando mucho de "poemas en prosa, tipo ensayo", que prolongaban la línea de ocasionales incursiones en

[116] O. Paz, *82*, pp. 117-118.

[117] Paz, *8*, *7* y *3*.

[118] Véase, como documento, la resonancia inmediata del libro en J. Palau, *7*, J. Lambert, *59*, y A. Peyre de Mandiarges, *92*.

el periodismo literario y artístico, animadas esta vez por un explosivo lenguaje surrealista; no se vio que este lenguaje está allí para alzar la palabra y no para levantar laberintos, que este lenguaje inventa la realidad en vez de describirla.

En cuanto a *Semillas para un himno*, creo que en el momento de su aparición solamente Alí Chumacero y Ramón Xirau supieron ver importantes inflexiones nuevas en la visión poética y, consecuentemente, en el modo de expresión.[119] Más recientemente, Guillermo Sucre ha reparado en parte la lectura demasiado rápida y la interpretación bastante mecánica del libro, al destacar aspectos que lo hacen un hito importante en el proceso de la creación poética de Octavio Paz.[120]

La estación violenta tuvo otra suerte. La anticipación de algunas de sus nueve composiciones,[121] sobre todo la de "Piedra de sol", excitó la curiosidad de lectores y críticos por lo que prometía ser un intenso mensaje lírico.[122] El libro, que cayó en terreno abonado, respondiendo con creces a la expectativa creada por los poemas anticipados, fue inmediatamente objeto de entusiastas reseñas.[123] Desde entonces, *La estación violenta* —algunas de sus composiciones más representativas, para hablar con propiedad— ha sido y es punto de referencia inexcusable para cualquier estudio de la poesía de Octavio Paz.

Así y todo, cabe reconocer que, solicitada visiblemente por atractivos aspectos particulares, la crítica no se ha ocupado casi del valor de los poemas como unidad en el curso de la labor poética de su autor. Es verdad que en este campo con-

119 Véase *infra*, POSDATA.

120 *Idem.*

121 La primera versión de "Himno entre ruinas" (si se justifica hablar de *versiones* por sólo dos variantes) apareció al final de LBP (1949), "El cántaro roto" se publicó, con un brevísimo comentario de Alí Chumacero, en *México en la Cultura* (cf. *28*) y *Piedra de sol* fue publicado por primera vez en 1954 como "plaquette" (FCE, México, Colec. *Tezontle*).

122 Para comprender el grado de expectativa, basta con leer algunas de los primeras reseñas hechas a *Piedra de sol* (cf. A. Chumacero, *29*, R. Xirau, *126*, o R. Leiva, *61*).

123 Cf. A. Chumacero, *30*; M. Durán, *33*; M. Monteforte Toledo, *68*; J. E. Pacheco, *73*; S. Reyes Nevares, *99*; M. de la Selva, *104*; G. Sucre, *109*; C. Vitier, *120*; H. T. Young, *130*.

tamos con algunas interesantes notas rápidas, de los primeros reseñadores, y con observaciones inteligentes, que han ido incluyendo después varios de los estudios parciales; pero el conjunto de estos juicios no alcanza a suplir, explicablemente, el análisis global y sistemático del problema.

Lo más grave de todo esto es que las interpretaciones, fundadas en diferentes criterios, resultan parciales en todo sentido dado que, en síntesis, responden a tres corrientes de opinión diversas y hasta encontradas: *a) La estación violenta* "resume y exalta", como obra de madurez, toda la poesía anterior; *b)* en los poemas se insinúa una nueva fase de la creación poética; *c)* las composiciones encarnan un mensaje lírico francamente distinto del anterior e, inclusive, distinto también de los que le siguen.

La mayoría de las reseñas escritas a poco de publicarse el libro se inclinan por la primera posición. Notas como las de José Emilio Pacheco o de Guillermo Sucre dan el tono general de los primeros juicios ("madurez acerada"... "magnífico extracto de la temática y el sentido de la palabra de la poesía de Paz") de los primeros juicios. Muy poco después, las opiniones comienzan a diversificarse: estudios parciales y algunas reseñas tardías ponen de relieve innovaciones importantes y hasta llegan a sostener que el poeta ha empezado a dar a su voz un giro nuevo. Manuel Durán y Ramón Xirau hablan de "una nueva estación", aunque matizan prudentemente el sentido de esta definición de modo que el conjunto de ideas expuestas en notas, artículos y ensayos [124] dejan la impresión de que para ambos críticos *La estación violenta* no contiene tanto una poesía francamente distinta de la que reúnen AOM y LBP (especialmente el segundo libro), como una poesía en la que "lo antiguo se funde con lo nuevo" (Durán) y en la cual se resuelven por fin agudizadas "contrariedades aparentes" (Xirau). Por último, Saúl Yurkievich sostiene (en la introducción al estudio de la reflexión constante de Octavio Paz en torno al sentido y al valor de la palabra) [125] que en la época de posguerra y debido a la "visión desintegradora" del

[124] Véase, en el caso de Durán, *32, 33, 34, 35,* 36; los trabajos de Xirau han sido recogidos prácticamente en su totalidad, en *129.*

[125] S. Yurkievich, *131,* pp. 203-205.

poeta —visión agudizada por el existencialismo—, "a la arbitrariedad del mundo corresponde la arbitrariedad del lenguaje" y que, en consecuencia, "la palabra es ahora reflejo de reflejos, simulacro, escoria; ya no puede decir el mundo, sólo expresa el ser temporal del poeta, la condición humana". Vale decir que "el lenguaje ya no transparenta, no trasciende, es pantalla opaca que se interpone entre conciencia y mundo". Además, agrega: "después de *La estación violenta*... Paz devuelve a la poesía sus poderes; la palabra es de nuevo simiente, incandescencia, evocadora y engendradora". Con esto queda bien claro que Yurkievich sostiene sin ambages la tercera línea de opinión y, dentro de ella, la postura extrema: *La estación violenta* representa un momento singular en toda la creación poética de Paz.

De lo nuevo y lo antiguo

Actitud creadora

A mi entender, en los poemas de *La estación violenta* culminan la intencionalidad y la palabra que fundan la poesía de Octavio Paz desde las primeras composiciones. Ahora bien, creo conveniente subrayar que hablo de "culminación", no de "continuación", teniendo muy presente que la cima de una curva señala justamente el momento en que ésta se dispone a iniciar un nuevo giro.

Con esta perspectiva, acepto que en los poemas (no en todos, ni siempre de la misma manera) arde *la conciencia del caos y el absurdo* —conciencia exacerbada indudablemente por la atmósfera de posguerra—, acepto asimismo que nos sacude *la lucha del poeta con la palabra*, dado que ésta resulta muchas veces tan oscura y tambaleante como la realidad misma, y también reconozco, finalmente, que *la preocupación por el ser temporal del hombre* —eco evidente del pensamiento existencialista— parece fundar los temas y la atmósfera del libro. Así y todo, considero que estas líneas de la intuición creadora no son en verdad totalmente nuevas.

Pienso, concretamente, que en los poemas de *A la orilla del mundo* y en los de *Libertad bajo palabra* el sueño de la "otra

orilla" responde ya muy claramente a una vivencia del absurdo: la visión de la realidad "enmascarada" por la malicia de la vana apariencia; del mismo modo, la pugna entre "soledad" y "comunión" nace justamente con el descubrimiento del "otro", revelación que fecunda un franco impulso de adhesión a la causa del hombre desquiciado por sus circunstancias inmediatas. Por último, en lo que concierne a la lucha del poeta con la palabra, éste es un motivo constante en toda la poesía anterior, motivo que se alza como tema específico en una generosa serie de composiciones ya señaladas. A su vez, la "invención" de la palabra —tal como la entiende Octavio Paz— es prueba suficiente de que a nuestro poeta lo ha dominado, desde muy temprano, la idea de que el lenguaje es "arbitrario" en cuanto convención heredada, instrumento de comunicación empobrecido por el comercio cotidiano y que, para mayor desasosiego, muy a menudo la palabra "no puede decir el mundo" porque la poesía se mueve, precisamente, en el terreno de lo inefable.

En síntesis, es innegable que en los poemas de *La estación violenta* se alza más punzante que nunca la visión de todo lo que divide al hombre y al mundo, resulta más despiadado el acoso de la disintegración o el absurdo de la realidad y hasta se acentúa la conciencia de que el poema es imposible porque fallan los significados mismos.[126] Aun así, la palabra del poeta no ha perdido sus poderes ya que puede iluminar intensamente todas estas intuiciones. Más todavía: en la estación violenta de Octavio Paz su poesía resulta ser —tanto por su mensaje como por su modo de expresión— testimonio de la más profunda desgarradura; pero, por lo mismo, su palabra no es "pantalla opaca que se interpone entre conciencia y mundo", como lo entiende Saúl Yurkievich, sino palabra que revela, con lucidez inusitada en un balbuceo hermético, la unidad secreta de lo circunstancial y lo permanente, de la libertad y el compromiso, de la sucesión cronológica y el tiempo puro. Palabra, en suma, capaz de alzar esa *poesía que consagra la reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo.* A diferencia de los libros anteriores, en *La estación vio-*

[126] Cf. R. Xirau, *129*, p. 6.

lenta los poemas aparecen todos cuidadosamente fechados y en estricto orden cronológico. Lo más curioso de este riguroso orden temporal es que parece responder a una secreta estructura superior totalizadora de la visión poética.

Manuel Durán advirtió ya que "Piedra de sol" es el eje y suma de todo el libro, al que las composiciones restantes le sirven de contexto.[127] Su atinada observación puede ser afinada un poco más: el "contexto" no tiene un nivel único: en él se alzan dos hitos importantes, "Himno entre ruinas" (1948) y "Mutra" (1952). El primero abre prácticamente el abanico de los temas fundamentales e inclusive de los más típicos procedimientos artísticos del conjunto de poemas; en el segundo, la conciencia interna de Paz, el "yo", se erige decididamente en cifra y sustancia del mundo. Con esto, la primera composición en el tiempo —"prefacio" del libro a la vez— y una composición escrita a mitad de camino condensan eficazmente la mayoría de las anticipaciones parciales (de forma y de contenido) que ha de ceñir y exaltar "Piedra de sol".

Preocupaciones fundamentales

En lo que toca a las preocupaciones fundamentales que sacuden a Octavio Paz en su estación violenta, tanto éstas como sus principales aspectos particulares no han cambiado sustancialmente. Es decir que sigue en plena vigencia la necesidad imperiosa de dar con el sentido último de la poesía y del mundo, de dar también con el sentido último de las contradicciones internas del amor, la muerte, el sueño y el tiempo para entender cabalmente la entidad de su "yo" y, además, las relaciones profundas de este "yo" con la realidad.

Ahora bien, los núcleos de la visión poética no han cambiado sustancialmente, pero han ido cobrando inflexiones nuevas, que veremos muy pronto.[128] Paralelamente, el discurso poético ha modificado un tanto su antigua modalidad: ahora las composiciones tienden claramente, y como norma, a un solo "tema", el cual se mantiene firme a lo largo del discurso,

[127] M. Durán, *33*, p. 101.
[128] Cf. *infra*, EL HOMBRE DIVIDIDO.

esta vez decididamente extenso. Esto no significa que, de pronto, las composiciones hayan dejado de incluir fecundas iluminaciones súbitas sino que —salvo en el caso de "Piedra de sol", numeroso mensaje lírico por definición— el haz de las posibles revelaciones ocasionales no llega a abrirse tanto como en las poesías extensas de AOM y de LBP. En todo caso, en la mayoría de los poemas ("Piedra de sol" entre ellos) el caudal de los motivos "incluidos" suele confluir en una clara recolección final.[129]

Así, dentro de este esquema general, sólo tres composiciones —"Himno entre ruinas", "Mutra", y, por supuesto, "Piedra de sol"— se demoran en la revisión de la realidad como un complejo múltiple. En cambio, "Fuente", "El río", "El cántaro roto", "Máscaras del alba", "Repaso nocturno" y "¿No hay salida?" son ejemplos cabales de la concentración temática: "Fuente" vuelve principalmente sobre la intuición del tiempo y de la plenitud del mundo total en el instante privilegiado; "El río" insiste en los avatares de la creación poética; "El cántaro roto" retoma conocidas líneas de la poesía social y avanza un poco más, mostrando al final del poema lo que puede cambiar al hombre y al mundo. Finalmente, las tres poesías restantes se concentran, desde diversas perspectivas, en el valor y sentido del *insomnio,* renovando un viejo tópico o motivo e inclusive tema ocasional de un poema de juventud.[130] Por último, en lo que hace a las líneas que dan forma a la *autorrepresentación* del mundo —raíces profundas de las innovaciones que acabo de mostrar y de otras venideras— en la estación violenta de Octavio Paz se dan enriquecedores enfoques nuevos y hasta nuevas tensiones de verdad sustantivas.

Para empezar, la conciencia del poeta se erige ahora decididamente en parámetro del mundo. Y este acusado *personalismo* —que me animo a llamar "egocentrismo", en su mejor sentido— rompe el antiguo equilibrio entre los centros de interés (el "yo", la realidad y la poesía) que presiden la representación del mundo y modifica, en consecuencia, el esquema de sus correlaciones.

[129] Cf. *infra,* EL PODER DEL SIGNO, "El ritmo del poema".
[130] Véase "Insomnio" (*Vigilias,* LBP), fechado en 1933.

En este plano, antes de entrar en su "estación violenta", Paz podía aceptar sin mayor desasosiego que su "yo" y las cosas se fundieran muy a menudo en un todo, elemental e informe sustancia del mundo;[131] pero ahora, ante la desintegración de *su* realidad inmediata y agobiado por la arbitrariedad de sus circunstancias, el poeta ya no puede ver esa oscura imbricación con la misma naturalidad. Así, cuando intenta ordenar el caos, procura también deslindar (lo mejor posible) su "yo" del mundo circundante. Para ello, busca en primer término una presentida armonía, la unidad perdida, que ha de dar un nuevo sentido a su propio "yo" y luego, con base en esta restauración, el sentido último de la "realidad de la realidad". Adivinada armonía, unidad perdida, que ahora Octavio Paz se siente empujado a "descubrir" (y restaurar) con las pautas de certeza que sólo puede darle, al parecer, su experiencia personal más directa e intensa.

Así pues, en *La estación violenta* la conciencia de Octavio Paz abandona casi la antigua condición normal de "testigo" para asumir, más decidida e intensamente que en AOM y LBP, el carácter de "protagonista" del mundo en el curso de su autorrepresentación:

> Ver, tocar formas hermosas, diarias.
> Zumba la luz, dardos, alas.
> Como el coral sus ramas en el agua
> extiendo mis sentidos en la hora viva:
> el instante se cumple en una concordancia
> amarilla,
> ¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
> copa de eternidad!
>
> ("Himno entre ruinas", 49-56)[132]

Coherentemente con esta nueva perspectiva, el afincamiento en lo circunstancial es mucho más activo en cuanto tensión

[131] Cf. *supra*, I, EL SALTO MORTAL, "Allá, del otro lado".

[132] Los números que aparecerán de aquí en adelante junto al título de los poemas indican la situación de los versos citados dentro de la composición a que pertenecen. Cuando no se da el título del fragmento, significa que éste (o éstos, en más de un caso) pertenecen al poema citado inmediatamente después.

creadora y más franco en cuanto motivación del mensaje lírico. En efecto: en la poesía de *A la orilla del mundo* o de *Libertad bajo palabra* se siente una discreta distancia entre las motivaciones de lo circunstancial y el poema creado, mientras que en las composiciones de *La estación violenta* impera un marcado afincamiento de todas las facetas del mensaje lírico ("tema" y lenguaje) a las vivencias estremecedoras e inmediatas de los acontecimientos vividos.[133] Esta nueva intencionalidad de la creación bien puede ser clave importante de "lo nuevo", dado que la casi olvidada *circunstancialidad* de los "poemas sobre España" y de *Entre la piedra y la flor* resulta ser ahora —a buena distancia de la "poesía social"— una faceta del "egocentrismo", que parece inclinar al poeta con frecuencia a un ensimismamiento que llega a interrumpir su contacto con el mundo.

> Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo
> que hago al ir cayendo desde mis pensamientos,
> estoy de pie y no tengo adonde volver los ojos,
> no queda ni una brizna del pasado,
> toda la infancia se la tragó este instante y todo
> el porvenir son estos muebles clavados en su
> sitio,
> . . .
>
> ("¿No hay salida?", 20-22)

y a frenar, inclusive, el salto a la otra orilla:

> no tengo nada que decir, nadie tiene nada que decir,
> nada ni nadie excepto la sangre,
> nada sino este ir y venir de la sangre, este escribir

[133] En el fondo, la única explicación enteramente válida para esta nueva actitud creadora es que en su estación violenta sintió la necesidad de acortar distancias entre su mensaje lírico y las motivaciones del mismo. Con todo, podría pensarse, como observación provisional, que en la década de 1940 Paz quiso evitar en toda su obra el "intimismo" que le reprochó Alberti cuando conoció sus apuntes juveniles de "poesía social" (cf. PRIMER DÍA, "Entre el sueño y el testimonio), pero que ya en la década de 1950 se sintió capaz de crear una poesía "autobiográfica" sin caer en el sentimentalismo intimista.

sobre lo escrito y repetir la misma palabra en
mitad del poema,
sílabas del tiempo, letras rotas, gotas de tinta,
sangre que va y viene y no dice nada y me lleva
consigo.

("El río", 28-30)

Monólogos como éstos, que por cierto abundan, pueden dar la impresión de que en su estación violenta Octavio Paz sólo alcanza a decirnos el vaivén confuso que le dicta la autocontemplación, y esto únicamente cuando su palabra logra romper el círculo vicioso de la obsesión. Sin embargo, por mucho que se haya agudizado la vivencia del caos y del absurdo, y con ella el ensimismamiento del poeta, ni su yo se enclaustra a piedra y lodo, ni su palabra deja de revelar el mundo. Es más, ¿hay poesía lírica que no sea la voz de un hombre "ensimismado"? Y en el caso de Paz, el viaje alrededor de sí mismo es frecuente —sobre todo en su estación violenta—, pero este viaje no es lo único ni lo definitivo: tarde o temprano el poeta se libera de su esterilizante ensimismamiento y restablece su contacto, su compromiso, con la realidad en varios niveles.

Para empezar, el "egocentrismo", deja de ser autocontemplación y llega casi a suplantar a la poesía en la tarea de "inventar" la realidad, o sea que en la búsqueda del orden superior que ha de desmentir la arbitrariedad y el caos, la creación poética resulta en ocasiones relegada a la tarea de "descodificar" los mensajes del "yo" en lugar de "inventar" directamente el "yo" y a sus percepciones. En otras palabras, varios poemas de *La estación violenta* ("Himno entre ruinas", "Mutra", "Repaso nocturno", "¿No hay salida?", "Piedra de sol" o "El río", inclusive), parecen más bien destinados a registrar el nuevo sentido que va dando al mundo lo vivido, mientras que sólo "Fuente" y "El cántaro roto" reiteran, en una muestra más de la visión paradójica y hasta dialéctica que caracteriza al pensamiento de Paz, la gloria de la palabra que crea la realidad con sólo nombrarla o encarnar el sueño del poeta visionario.

Así, los recuerdos de hechos muy concretos, que parecen

interrumpir el discurso de los poemas, son nuevos impulsos de crecimiento ya que no se quedan en lo puramente anecdótico sino que trascienden lo circunstancial para hacerlo signo de los tiempos y pauta de la significación última de los actos del hombre:

> Madrid, 1937,
> en la Plaza del Ángel las mujeres
> cosían y cantaban con sus hijos,
> después sonó la alarma y hubo gritos,
> casas arrodilladas en el polvo,
> torres hendidas, frentes escupidas,
> y el huracán de los motores, fijo:
> los dos se desnudaron y se amaron
> por defender nuestra porción eterna,
> nuestra porción de tiempo y paraíso,
> tocar nuestra raíz y recobrarnos,
>
> ("Piedra de sol", 288-298)

Además, si bien se han renovado la voz del poeta y algunos aspectos de su instalación en el mundo (porque se ha renovado también el alma de Paz), en *La estación violenta* sigue siendo de vital importancia el compromiso con el "otro". "El cántaro roto", la composición más representativa de esta línea, entronca con el espíritu de la poesía de *Entre la piedra y la flor*, es decir con la preocupación por realidades concretas, estrechamente imbricadas (paisaje y morfología social) que desnaturalizan al hombre y lo aniquilan:

> Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de
> huesos remolidos, dime, luna agónica,
> ¿no hay agua,
> hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas
> de pies desnudos sobre la espina,
> sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo
> el mediodía impío como un cacique de oro?
> ...
> ¿Sólo está vivo el sapo,
> sólo reluce y brilla en la noche de México el
> sapo verduzco,
> sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal?

Tendido al pie del divino árbol de jade regado
con sangre, mientras dos esclavos jóvenes
lo abanican,
en los días de las grandes procesiones al frente
del pueblo, apoyado en la cruz: arma y bastón,
...
(22-25; 30-34)

Sólo que ahora, a diferencia de la primera "poesía social", el poema no se queda en la denuncia: además del testimonio persigue lo que puede "cambiar al hombre" y "cambiar la sociedad":

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar
con las manos,
soñemos sueños activos de río buscando su cauce,
sueños de sol soñando mundos,
hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta
que el canto eche raíces, troncos, ramas,
pájaros, astros,
cantar hasta que el sueño engendre y brote del
costado del dormido la espiga roja de la
resurrección,
...
(64-67)

Esta manera de ver el mundo y de procurar darle sentido a la realidad, empezando por la más próxima, nos dice que en *La estación violenta* perdura la conjunción del poeta reflexivo y del poeta visionario sin que el afincamiento en lo circunstancial sea un obstáculo para las iluminaciones del sueño; vale decir que persiste la necesidad íntima de revelar la naturaleza del mundo con independencia de la razón, instrumento insuficiente para dar con la "realidad de la realidad". Y frecuentemente, el mensaje lírico no sólo confirma esta vieja convicción sino que inclusive va más lejos: los mecanismos de la razón en sí son una rémora, tanto en la vigilia plena:

Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se
enredan, recomienzan,
y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,

como en los fecundos vaivenes del insomnio:

> No preguntes más,
> no hay nada que decir, nada tampoco que
> callar.
> El pensamiento brilla, se apaga, vuelve,
> idéntico a sí mismo se devora y se engendra,
> se repite,
> ni vivo ni muerto,
> en torno siempre al ojo frío que lo piensa.
> ...

En consecuencia, Paz sigue confiando principalmente en la intuición o en una vía de conocimiento, segura y rápida, que termina por confundirse con el "sueño":

> La mirada interior se despliega y un mundo de
> vértigo y llama nace bajo la frente del que
> sueña:
> soles azules, verdes remolinos, picos de luz que
> abren astros como granadas,
> ...
> plumas, súbito florecer de las antorchas, velas,
> alas, invasión de lo blanco,
> pájaros de las islas cantando bajo la frente del
> que sueña!
> ("El cántaro roto", 1-8)

A pesar de todo el viejo espíritu reflexivo sigue tan activo como antes y vuelve a recalar en turbadoras preguntas. Probablemente ya no sintamos que las interrogaciones resultan ser tan "subversivas" como las que jalonan los poemas de AOM y de LBP. Aun cuando esto sea cierto —dejo para más adelante el carácter de las interrogaciones que aparecen en "Piedra de sol"— en más de una composición el particular "estilo interrogativo" de Paz sigue haciendo cristalizar intuiciones filosas y súbitas:

> Y mi vida desfila ante mis ojos sin que un solo
> de mis actos lo reconozca mío:
> ¿y el delirio de hacer saltar la muerte con el
> apenas golpe de alas de una imagen

y la larga noche pasada en esculpir el instantáneo
cuerpo del relámpago
y la noche de amor puente colgante entre esta vida
y la otra?

("Fuente", 39-44)

EL HOMBRE DIVIDIDO

En el fondo, "Himno entre ruinas" y "Mutra" atestiguan que en su estación violenta Octavio Paz ha vuelto a asumir naturalmente la paradoja, o sea que en su representación del mundo perduran conocidas oposiciones (Soledad y comunión, vacío y plenitud, caducidad y consagración) y se han hecho más hondas las contradicciones que albergan el tiempo, la muerte o el sueño, así como las discordias entre la realidad palpable y lo absoluto, entre la intuición y la palabra, entre el "yo" y el mundo. Asimismo, los poemas anotan que se ha hecho más clara y onerosa la conciencia de otros opuestos: lo caótico y lo orgánico, lo particular y lo genérico, lo dado y el proyecto, lo uno y lo diverso.

¿Quiere decir, entonces, que ha fracasado la poesía exorcismo, que fallaron los conjuros? ¿Quiere decir todo esto que no ha llegado todavía la edad de la reconciliación?

Las figuras del insomnio

Como sabemos, en la poesía de Paz el insomnio ha sido, desde sus primeras composiciones y más frecuentemente a partir de *Entre la piedra y la flor* y de *Raíz del hombre* motivo importante e, incluso, tema de algunas composiciones.

Ahora, en *La estación violenta,* resulta ser, además de un tópico constante, el hilo temático de tres composiciones. Y en

este nivel de frecuencia, que por sí solo es bastante sugestivo, no todo es cuestión de énfasis: el insomnio, y más concretamente, el "insomne" es visto desde varias perspectivas que a la postre encarnan sustanciales iluminaciones de una revelación nueva importantísima. En principio, en la mortificante noche en vela el insomne es figura del poeta que no alcanza a decir lo que quiere, confundido por la tumultuosa superposición de encontradas vivencias e imágenes ("¿No hay salida?") y es también figura del hombre perplejo que escarba en su conciencia (prisionero de un obstinado ensimismamiento, soledad punzante) inútilmente hasta el primer claror del nuevo día, alba y lucidez que bien pueden ser un nuevo desgarramiento ("Máscaras del alba"); por último, el insomne encarna al hombre dividido entre las solicitudes de la existencia accidental y la tentación oscura de regresar a las fuentes ("Repaso nocturno"). Intuición poética esta última que condensa las anteriores y las de su sentido último.

Toda la noche batalló contra la noche,
ni vivo ni muerto,
a tientas penetrando en su sustancia,
llenándose hasta el borde de sí mismo.

...

Río arriba, donde lo no formado empieza,
el agua se desplomaba con los ojos cerrados.
Volvía el tiempo a su origen, manándose.
Allá, del otro lado, un fulgor le hizo
señas.

Abrió los ojos, se encontró en la orilla:
ni vivo ni muerto,
al lado de su cuerpo abandonado.

...

Volvió a su cuerpo, se metió en sí mismo.
Y el sol tocó la frente del insomne,
brusca victoria de un espejo que no refleja
ya ninguna imagen.

(1-4; 15-21; 75-77)

Insomnio, visión dialéctica, en el fondo, del estar del hombre en el mundo y de la expiación del poeta mismo. Visión

dialéctica —anticipada por "Himno entre ruinas"— y autocuestionamiento que de nuevo sacan a la luz la ambigüedad de las apariencias y de la palabra así como la insuficiencia de la razón para descifrar la realidad y el desdoblamiento del yo. Visión dialéctica y ensimismamiento, en última instancia, que dicen de la división profunda que padecen en sí mismos el hombre y el mundo, además de la fractura entre el "yo" y "lo otro", mientras llega *la edad de la reconciliación*.

Así pues, el principio de la discordia está ante todo en el hombre mismo, y el autocuestionamiento recala en iluminaciones ya conocidas, que ahora cobran inflexiones nuevas. Para sopesar lo nuevo y lo antiguo puede servirnos de punto de partida el viejo *desdoblamiento del yo,* que vuelve a caracterizar la visión de sí mismo que agita al poeta:

> yo está aquí, echado a mis pies mirándome
> mirándose mirarme mirado.

Desdoblamiento que, a semejanza de la intuición imperante en la poesía anterior, hace del poeta una forma más del mundo ("Desde su morenía una isleña me mira") y, a la vez, conciencia del mundo mismo:

> Toco la piedra y no contesta, cojo la llama
> y no me quema, ¿qué esconde esta presencia?

Conciencia de una realidad que, con demasiada frecuencia, es sólo mera apariencia, alta arquitectura hueca ante cuyo vacío el poeta queda consternado y perplejo:

> No hay nada atrás, las raíces están quemadas,
> podridos los cimientos,
> basta un manotazo para echar abajo esta grandeza.
> ¿Y quién asume la grandeza si nadie asume el
> desamparo?

Perplejo y ensimismado: a solas con la revelación de la "caída" ("Mutra", 33-40) y la visión del "desarraigo"; desarraigo que por momentos parece irreversible y que es, así y todo, la única pauta de existencia:

No duele la antigua herida, no arde la vieja
quemadura, es una cicatriz casi borrada
el sitio de la separación, el lugar del desarraigo,
la boca por donde hablan en sueños
la muerte y la vida
es una cicatriz invisible.

Existencia ingrata del hombre dividido, arrancado de sus orígenes, en la que Paz se mantiene de pie gracias a la terca confianza en otra forma de ser, en otra manera de realizarse:

Yo no daría mi vida por mi vida: es otra mi
verdadera historia.

("Fuente", 35-38; 45-48)

Y esta esperanza obstinada anuncia la otra cara de la moneda. Vale decir que a pesar de la soledad, que no lo abandonará fácilmente, y a pesar de la caída y el desarraigo, o mejor quizás en la caída misma, Paz comienza a recobrarse: se acepta como *el desterrado,* sí, pero capaz de alzarse por encima de sí mismo, aunque para ello tenga que desprenderse de Dios, absoluto antes buscado con ansiedad, y ser únicamente *el hijo de sus obras:*

...
beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose,
no somos, no quiero ser
Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar,
soy hombre y el hombre es
el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta
desde entonces sino su propio vuelo,
el desprendido de su madre, el desterrado, el sin
raíces, ni cielo ni tierra, sino puente, arco
tendido sobre la nada, en sí mismo anudado, hecho
haz, y no obstante partido en dos desde el nacer,
peleando
contra su sombra, corriendo siempre tras de sí,
disparado, exhalado, sin jamás alcanzarse,
el condenado, desde niño, destilador del tiempo,
rey de sí mismo, hijo de sus obras.

("Mutra", 62-68)

La unidad perdida

Seguramente, el haber aceptado la división *(caída y desarraigo)* sin renunciar a la necesidad íntima de realizarse (volver a las fuentes, restaurar la unidad perdida) ni a los caminos entrevistos para lograrlo (egocentrismo, buceo alerta en el signo de los tiempos, reafirmación de la validez profunda de la intuición y el sueño) es lo que da a la poesía de *La estación violenta* (en el plano del contenido, para empezar) el carácter y entonación peculiares que cobran en ella los diversos planos de la representación del mundo.

Del "yo" y de "la otredad"

Entre el "yo" y "lo otro"

Octavio Paz no vuelve a vivir la aleación oscura entre su "yo" y el mundo circundante. Mas cuando pretende deslindarlos claramente, dar a cada uno su sentido, restaurando en ambos casos la unidad perdida, encuentra que el "yo" tiene áreas tangentes con múltiples aspectos de la realidad.

Ya no hay amalgama confusa, pero sí una forma de integración según la cual muchos de los opuestos que a Octavio Paz le revela la "apercepción" resultan ser también opuestos que alberga el "no-yo". En otras palabras, en la poesía de *La estación violenta,* muchas de las condiciones, fenómenos y manifestaciones de la conciencia de sí se prolongan en la conciencia de "lo otro", en la autorrepresentación del mundo.

El tiempo. Su realidad es, a buena distancia de las otras motivaciones, preocupación constante y uno de los temas que ahora resultan más complejos e inquietantes. En "Himno entre ruinas", la intuición del tiempo es prácticamente la misma que en los poemas de AOM y de LBP: la discordia entre el *instante* (tiempo puro, edad de plenitud) y la *sucesión de las horas y los días* ("tiempo cronológico", curso de lo estéril y vacío, matriz de la realidad precaria y de su confusión caótica). En los poemas siguientes esta oposición tajante se va matizando hasta que los contrarios y la contradicción misma

cobran nuevos valores; [134] renovación en la que influye notoriamente el "egocentrismo" que ahora predomina, dado que es precisamente en las cristalizaciones verbales de la "Conciencia de sí" en donde cobran definitivamente sentido las dos formas del tiempo. Y esto, ya sea que el "yo" resulte ser algo interior al tiempo mismo e, incluso, su sustancia:

> este instante soy yo, salí de pronto de
> mí mismo, ...

ya sea que el "yo" aparezca como algo hecho por el "tiempo" y movido por él según la "naturaleza" del tiempo imperante:

> mientras afuera el tiempo se desboca
> y golpea las puertas de mi alma
> el mundo con su horario carnicero,
> sólo un instante mientras las ciudades,
> los hombres, los sabores, lo vivido,
> se desmoronan en mi frente ciega
>
> ...
>
> mientras *el tiempo cierra su abanico*
> y no hay nada detrás de sus imágenes
> el *instante se abisma y sobrenada*
> rodeado de muerte, amenazado
>
> ...
>
> crece dentro de mí, me ocupa todo,
> me expulsa su follaje delirante,
> mis pensamientos sólo son sus pájaros,
> su mercurio circula por mis venas,
> árbol mental, frutos del sabor del tiempo,
>
> ("Piedra de sol", 159-188)

Con esta perspectiva, frente a la vieja oposición entre lo estéril y lo fecundo, también se da —con sugestivo énfasis— el contraste entre "lo inerte" y "lo dinámico". Y en el seno de lo dinámico, los cuatro momentos del día pueden llegar a ser cuatro "instantes" en sí y dejan de ser la impasible y estéril (castrante, inclusive) marcha de las horas:

[134] Cf. *infra*, El sentido de "presente" y de "presencia" y de la dignificación del tiempo cronológico en cuanto "historia" del hombre. Además, M. Nelken ha realizado un estudio de nuevos matices de la idea

este día y sus cuatro cachorros, la mañana de cola
de cristal y el mediodía con su ojo único,
el mediodía absorto en su luz, sentado en su esplendor,
la tarde rica en pájaros y la noche con sus luceros
armados de punta en blanco,

Sin embargo, se trata sólo de una visión rápida y en circunstancias muy especiales: en el resto del poema *el día* sigue siendo más un decurso que la "duración". Un decurso angustiante, además, dado que en él se repiten la caída y el ensimismamiento:

Todos vamos cayendo con el día, todos entramos
en el túnel,
atravesamos corredores interminables cuyas paredes
de aire sólido se cierran,
nos internamos en nosotros y a cada paso el animal
humano jadea y se desploma,
retrocedemos, vamos hacia atrás, el animal pierde
futuro a cada paso,
y lo erguido y óseo en nosotros al fin cede y
cae pesadamente en la boca madre.

Así y todo, algo parece sobrevivir de la visión del día como suma de instantes porque no faltan expresiones del anhelo de recuperación del ser en el tiempo puro. Y esto precisamente en momentos en que el tiempo cronológico se hace más oneroso:

Y la cabeza cae sobre el pecho y el cuerpo cae
sobre el cuerpo sin encontrar su fin, su
cuerpo último.

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

Con esto *el día* llega a ser, cuando menos, una secuencia de "instantes" en los que Paz termina por romper su tendencia al enclaustramiento, intentando tomar contacto con el "otro"

del tiempo (cf. *71*) que, si bien se trata de una estructura aplicada solamente a "Piedra de sol", ayuda mucho a entender la concepción del tiempo en todos los poemas de *La estación violenta*.

y compensando, de paso, la vivencia del desarraigo con la visión de un posible "regreso a las fuentes":

> Tras la coraza de cristal de roca busqué al hombre,
> palpé a tientas la brecha imperceptible:
> nacemos y es un rasguño apenas la desgarradura y
> nunca cicatriza y arde y es una estrella de luz
> propia,
> nunca se apaga la diminuta llaga, nunca se borra la
> señal de la sangre, por esa puerta nos vamos a
> lo oscuro.
>
> ("Mutra", 12-14; 28-32; 40-41; 53-55)

Por otra parte, en los poemas de *La estación violenta* el instante privilegiado, atemporal, ahistórico, suele alternar con instantes situables en un tiempo dado:

> Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.

Además, en "¿No hay salida?" el tiempo puro, la duración, resulta ser el "hoy":

> Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo,
> el tiempo de ayer, hoy y mañana,
> ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió
> de pronto de sí mismo y me mira,
> no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está
> aquí, ...
>
> (13-15)

y en "Fuente", *presencia* y *presente* cobran un valor singular:

> Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.
> ¡Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia y
> su propia visión fuera de sí lo mira!
> ¡Hunde la mano, coge el fulgor, el pez solar, la llama
> entre lo azul,
> el canto que se mece en el fuego del día!
> Y la gran ola vuelve y me derriba, echa a volar la
> mesa y los papeles y en lo alto de su cresta me
> suspende,
> música detenida en su más, luz que no pestañea, ni cede,
> ni avanza.
>
> (23-28)

De este modo, *hoy* y *presente* equivalen al "instante privilegiado" y *presencia* es lo que el instante ha consagrado. Ahora bien, sabemos que rebautizar las cosas es verlas desde un nuevo ángulo, y en este caso, *presencia* parece indicar una consagración que no es gratuita sino lograda a conciencia y con esfuerzo, parece indicar un "haberse realizado", haber saltado a la otra orilla, y el *presente* resultaría, entonces, el momento de esta realización:

> Todo es presente, espejo sin revés, no hay sombra, no
> hay lado opaco, todo es ojo,
> todo es presencia, estoy presente en todas partes y
> para ver mejor, para mejor arder, me apago
> y caigo en mí y salgo de mí y subo hasta el cohete y
> bajo hasta el hachazo
> porque la gran esfera, la gran bola del tiempo
> incandescente,
> el fruto que acumula todos los jugos de la historia,
> la presencia, el presente, estalla
> como un espejo roto al mediodía, como un mediodía
> contra el mar y la sal.
>
> (29-34)

Esta nueva perspectiva es la inflexión más importante, en la intuición del tiempo, que aporta *La estación violenta:* ella explica el incitante rescate de la "historia" (rescate anticipado en cierta forma por la visión de los cuatro momentos del día como "instantes" en sí), puesto que la historia escapa ahora a la condenación de la mera sucesión cronológica para entrar en la esfera del tiempo puro. En ocasiones, la nueva postura es sugerida solamente por la duda (la pregunta) que asalta de improviso a Octavio Paz:

> ¿no son nada los gritos de los hombres?
> ¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?

pero sabemos bien que en la poesía de Paz las preguntas equivalen casi siempre a una propuesta, cuando no una afirmación, y en "Mutra" (el mismo poema que comienza prácticamente con la visión ennoblecedora de los "cuatro cachorros"

del día) la historia aparece explícitamente como el devenir, el hacerse, del hombre en el mundo. Y no es pura casualidad que sea la *memoria* del poeta mismo el agente que rescata y ennoblece a la historia:

> Se despeñan las últimas imágenes y el río negro
> anega la conciencia,
> . . .
> Pero en mi frente velan armas la adolencia y
> sus imágenes, sólo tesoro no dilapidado:
> naves ardiendo en mares todavía sin nombre y cada
> ola golpeando la memoria con un tumulto de
> recuerdos.
> . . .
> y los torreones demolidos del 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 recto 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,
> ¡actos, altas piras quemadas por la historia!
> Bajo los restos negros dormita la verdad que levantó
> las obras: el hombre sólo es hombre entre los
> hombres.
> (69-86)

El amor. La visión del amor, o mejor dicho la visión de la experiencia erótica, es la trama profunda de "Piedra de sol": en ella se van enlazando todas las iluminaciones que hacen de este poema la gran suma de *La estación violenta.* De este modo, la experiencia erótica es al mismo tiempo uno de los "temas" primordiales del poema y la armazón interna de su particular estructura.[135] En el resto de las composiciones, en

[135] Cf. *infra,* VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA, "Estructura y significación".

cambio, la visión del amor aparece únicamente en alusiones rápidas, ocasionales, comprometidas en parte con las revelaciones que recoge la poesía de AOM y LBP. Digo en parte, porque en estas alusiones la relación amorosa es siempre un acto de perfección: los aspectos disímiles no son, necesariamente, "contrarios" en el sentido de la poesía anterior, sino más bien formas de lo diverso que tiende a la unidad perdida:

> . . .
> *abandonados a la corriente todopoderosa,*
> *flor doble que brota en un tallo único,*
> *los enamorados cierran los ojos en lo alto*
> *del beso*
> *la noche se abre para ellos y les devuelve lo*
> *perdido,*
> *las palabras dormidas en los labios del agua,*
> *en la frente del árbol, en el pecho del monte,*
> *el vino negro en la copa hecha de una sola gota*
> *de sol,*
> *la visión doble, la mariposa fija por un instante*
> *en el centro del cielo,*
> *en el ala derecha un grano de luz y en la izquierda*
> *uno de sombra.*
>
> ("Repaso nocturno", 52-59)[136]

Por su parte, la mujer, que con su naturaleza dividida encarnaba los dos factores de la contradicción en la experiencia erótica, ahora es vista casi exclusivamente como un elemento más de la realidad múltiple, enfoque en el cual sobreviven posiblemente reliquias de esta ambigüedad elemental de la mujer que aparece con frecuencia en la poesía de Paz.

> 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 bugambilias rojas negras a fuerza de encarnadas,
> moradas de tanto azul acumulado,
> las mujeres albañiles que llevan una piedra en la
> cabeza como si llevasen un sol apagado,

[136] La cursiva es de Paz.

la bella en su cueva de estalactitas y el son de
ajorcas de escorpiones,

("Mutra", 16-19)

Aún así, el contexto en que aparecen estas dos referencias a la figura femenina y la de algún otro poema elimina la posibilidad de que la mujer en sí cobra importancia en lo que toca a la revelación de la experiencia erótica. Todo esto, claro está, en las ocho primeras composiciones del libro: como se sabe y veremos oportunamente, en "Piedra de sol" el caso es muy diferente.

La muerte. En principio, *muerte* —tanto el referente concreto y su signo lingüístico primordial, como algunos vocablos relacionados semánticamente con este signo— continúa encarnando realidades hostiles que pueblan el mundo:

el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte, amenazado

y acechan al hombre:

miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte

Además, mantiene valores especiales, adquiridos en la creación de los poemas que recogen AOM y LBP, por ejemplo, el sentido de un estado en que la existencia del mundo tiene mayor plenitud que la vida misma en sentido estricto:

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,
otras nubes, morirme de otra muerte!

Con todo, en el lenguaje de *La estación violenta* lo que niega a la muerte ya no es tanto la vida, en su sentido primario al menos, como el *realizarse* y ser, así, plenamente:

¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,

ruinas vivas en un mundo de muertos
en vida!

Realizarse y, por lo mismo, alcanzar una peculiarísima *inmortalidad* que puede ser la perfección última, en lo que toca a las cosas:

la reflexión sosegada ante la esfera, henchida de sí misma como una espiga, más inmortal, perfecta, suficiente, ...

En lo que toca al hombre, este realizarse y la consecuente inmortalidad —relaciones con el rescate de la historia en cuanto sucesión temporal que no es necesariamente el negativo decurso cronológico— puede llegar a ser el paso a un singular tipo de existencia (¿testimonio, memoria?), un "estado" en el que se funden vida y muerte, dándose mutuamente un nuevo significado:

¿no pasa nada, sólo un parpadeo?
—y el festín, el destierro, el primer crimen,
la quijada del asno, el ruido opaco
la mirada incrédula del muerto
al caer en el llano ceniciento,
...
—no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morirse de otra muerte,
intocables, clavados en su gesto,
doble soledad, desde su muerte
sin remedio nos miran sin mirarnos,
su muerte ya es la estatua de su vida,
...

("Piedra de sol", 438-442; 488-496)

Esta singular perspectiva linda ya con una nueva vertiente de la intuición creadora: el antiguo centro de gravedad del tema, el *sentido último de la muerte,* no inquieta ahora demasiado a Octavio Paz preocupado como está en su estación

violenta por alcanzar el *sentido de la existencia.* Y en este campo ha desaparecido totalmente —si es que alguna vez apuntó de verdad como sustrato— la idea de vida cíclica.[137] En su lugar se alza la intuición de que la existencia plena es una condición "sobrenatural" que el hombre alcanza por encima del vaivén entre la vida y la muerte. Así pues, la existencia en plenitud resulta ser en definitiva una "segunda naturaleza" por cuanto en su plenitud el hombre se libera a la vez de la vida y de la muerte, alcanzando así un estado que pareciera privativo casi del insomne:

> Toda la noche batalló con la noche,
> ni vivo ni muerto,
> a tientas penetrando en su substancia,
> llenándose hasta el borde de sí mismo.

Este privilegio bien puede parecernos, en principio, una contradicción interna, acostumbrados como estamos al tópico del insomnio como ejemplo de febril desasosiego y confusión; pero es bastante claro que para Octavio Paz el insomnio es, desde sus primeras poesías, un estado propicio para las más profundas revelaciones:

> Allá del otro lado, un fulgor le hizo
> señas.
> Abrió los ojos, se encontró en la orilla:
> ni vivo ni muerto,
> al lado de su cuerpo abandonado.

Un especial desdoblamiento de la conciencia que admite junto al febril laberinto de percepciones, recuerdos e ideas, fecundas intuiciones, entre ellas precisamente la del hombre acosado por misteriosos signos:

[137] En la poesía de AOM y de LBP, es posible sobrentender que *la vida* y *la muerte* no aparecen como situaciones "perfectas" sino como proceso circular (vida-muerte-vida) y que en Octavio Paz como en muchos poetas contemporáneos está presente la idea de cambio constante. Con todo, no encuentro en estos libros ningún poema que linde con la visión de "Galope muerto", en Neruda; es decir con la evolución cíclica de la materia.

Empezó el asedio de los signos,
la escritura de sangre de la estrella en
el cielo,
las olas concéntricas que levanta una frase
al caer y caer en la conciencia.
Ardió su frente cubierta de inscripciones,
santo y señas súbitos abrieron laberintos
y espesuras,

que terminan por revelarle su condición de existencia dividida:

tierra que se destierra,
cuerpo que se desnace,
vivo para la muerte,
muerto para la vida.

("Repaso nocturno", 1-4; 18-27; 36-37)

Así y todo, dentro de la renovación o enriquecimiento de la idea de la muerte, Octavio Paz no ha dejado enteramente de vivir la antigua visión de las contradicciones entre vida y muerte, ni ha dejado de percibir oposiciones internas que muestran cada una de estas dos fases del ser del hombre. Y todas estas oposiciones reaparecen justamente con la revelación del *hoy* como una nueva forma de "duración":

no viene del pasado, no va a ninguna parte,
hoy está aquí, no es la muerte
—nadie se muere de la muerte, todos morimos
de la vida—, no es la vida
—fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida
embriaguez, el vacío sabor de la muerte
da más vida a la vida—,
hoy no es muerte ni vida,
...

("¿No hay salida?", 15-18)

Aun así, por más que algunos versos actualicen paradojas típicas de la poesía anterior, en *La estación violenta* "vida" y "muerte" terminan por ser —en cuanto entidades separables— activos catalizadores en la reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo:

... las más caras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser
hombres,
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;

("Piedra de sol", 357-364)

"Vida y muerte" son más comúnmente un complejo de valores estrechamente imbricados; en cuanto tal, aparecen también como factor de la reconciliación y, además, como manifestación primordial de la unidad perdida:

hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay
que remar siglos arriba,
más allá de la infancia, más allá del comienzo,
más allá de las aguas del bautismo,
echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre,
juntar de nuevo lo que fue separado,
vida y muerte no son mundos contrarios, somos un
solo tallo con dos flores gemelas,
...

("El cántaro roto", 72-75)

La otredad

Por lo que hace más directamente al "no-yo" —la *otredad* como prefiere decir Octavio Paz— es, en principio, el mundo del hombre (el "otro") y el de las circunstancias en que éste vive inmerso ("lo otro"), dos realidades también estrechamente enlazadas entre sí. Nuestra primera impresión es que tal complejo podría ser más fácilmente revelado por la conciencia del poeta; pero lo cierto es que, en el fondo, para Octavio Paz iluminar definitivamente la entidad del "yo" es entender sus relaciones con la *otredad*.

Las relaciones con el "otro". En su visión del hombre el poeta sigue dividido entre el *ensimismamiento* y la *solidaridad,* entre la "poesía de la soledad" y la "poesía de la participación", dos alternativas divergentes a primera vista, de las que son ejemplo acabado las revelaciones del amor o del insomnio —experiencia personal y visión del "otro"—y momentos particulares de algunos poemas ("Himno entre ruinas", "El cántaro roto", "Piedra de sol"). En cuanto a "Mutra", creo que todo el poema es, fundamentalmente, el movimiento dialéctico entre "poesía de la soledad" y "poesía de comunión":

> Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino
> y al apiñarme me derramo,
> soy lo extendido dilatándose, lo repleto
> vertiéndose y llenándose,
> no hay vértigo ni espejo ni náusea ante el
> espejo, no hay caída,
> sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta
> los bordes, todos a la deriva:
> no como el arco que se encorva y sobre sí se
> dobla para que el dardo salte y dé en el
> centro justo,
> ni como el pecho que lo aguarda y a quien la
> espera dibuja ya la herida,
> no concentrados ni en arrobo, sino a tumbos,
> de peldaño en peldaño, agua vertida, volvemos
> al principio.
>
> (33-39)

A todo esto, si leemos con cuidado no podemos hablar con propiedad de *movimiento dialéctico.* En la poesía de la estación violenta la nostalgia de la unidad perdida remueve el interés por el "otro" —interés nacido con los "poemas sobre España" y las composiciones de *Entre la piedra y la flor* y ahora más activo y constante quizás que en la poesía de AOM o de LBP—; pero esta vez, el anhelo de restaurar por completo la unidad perdida hace que *el hombre* deje de ser exclusivamente *el otro* para resultar (más franca y asiduamente que en los poemas de *Entre la piedra y la flor*)[138] *un tú,* que

[138] "En el alba de callados venenos / *amanecemos* serpientes. / *Amanecemos* en un estéril vaho, / cabe una piedra seca, tibiamente".

presupone el *nosotros* inclusivo que se desliza en el ejemplo recién citado ("llenos hasta los bordes, todos a la deriva... no concentrados... volvemos al principio").

Más aún: sabemos que varias de las composiciones de *La estación violenta* retoman líneas de la "poesía social". Me animo a lo ya dicho por la crítica que esta poesía no está presente sólo en los "testimonios" bien directos y concretos de "Himno entre ruinas" o "El cántaro roto" sino también en la entonación general de la mayoría de los poemas restantes, en los cuales *el hombre* casi nunca es una abstracción genérica: es siempre el "otro" cuya vida está signada por la sociedad que lo posee y es, además, con mucha frecuencia el *tú* del "nosotros inclusivo", que reaparece constantemente.

Con estas perspectivas, la primera revelación del hombre es la idea del ser dividido y prisionero, por añadidura, en un contexto enemigo de su realización plena:

aún los que están solos llevan en sí su pareja
encarnizada,
en cada espejo yace un doble,
un adversario que nos refleja y nos abisma;
el fuego precioso oculto bajo la capa de seda
negra,
el vampiro ladrón dobla la esquina y desaparece,
ligero,
robado por su propia ligereza;
con el peso de su acto a cuestas
se precipita en su dormir sin sueño el asesino,
ya para siempre a solas, sin el otro;
...

Con todo, Paz presiente que detrás de estas figuras, que bien pueden ser otras tantas máscaras, está el que es de verdad "el otro":

Reposa la ciudad en los hombros del obrero
dormido,
la semilla del canto se abre en la frente del
poeta.
("Repaso nocturno", 43-51; 60-61)[139]

[139] La cursiva es de Paz.

Y no se conforma sólo con presentarlo, sino que lo busca afanosamente ("Tras la coraza de cristal de roca busqué al hombre, palpé a tientas la brecha imperceptible:...") hasta dar con lo único que hace que el hombre *sea* de verdad;

> ¿cuándo somos de veras lo que somos?
> bien mirado no somos, nunca somos
> a solas sino vértigo y vacío,
> muecas en el espejo, horror y vómito,
> nunca la vida es nuestra, es de los otros,
> la vida no es de nadie, todos somos
> la vida —pan de sol para los otros,
> los otros que nosotros somos—,
> ...
>
> ("Piedra de sol", 505-512)

Así, en la *participación*, en el *desensimismamiento*, Paz alcanza la plena realización de su propio yo y por añadidura se le revela un nosotros esencialmente inclusivo: el yo sólo llega a ser en la comunión con los otros, quienes a su vez se realizan gracias a que este yo ha podido *hacerse*.

Bien mirada esta fecunda revelación no es enteramente súbita; Octavio Paz ha ido previamente entreviendo al hombre erguido, y su modo primordial de realizarse, en el rescate de la historia como una nueva forma de la duración:

> ¡actos, 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.
>
> ("Mutra", 85-86)

en la revelación del destino del poeta:

> ¿Dónde está el hombre, el que da vida a las
> piedras de los muertos, el que hace hablar
> piedras y muertos?
> Las fundaciones de la piedra y de la música,
> la fábrica de espejos del discurso y el castillo
> de fuego del poema

enlazan sus raíces en su pecho, descansan en
su frente: él los sostiene a pulso.

("Mutra", 49-52)

y en la iluminación de la experiencia erótica, forma de plenitud y participación que exalta y resume todas las otras:

voy por tu cuerpo como por el mundo,
...
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,
...

("Piedra de sol", 41-50)

La relación de las cosas. En cuanto al segundo núcleo el de la *otredad,* en la estación violenta de Octavio Paz la visión del mundo y de las cosas sigue siendo paradójica:

Las apariencias son hermosas en esta
su verdad momentánea.
...
Todo es dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en
vida!

Pues bien, en estos versos del comienzo de "Himno entre ruinas" la paradoja resulta ser —a diferencia del valor normal que tiene en la poesía de AOM y LBP— signo de la profunda división del mundo y el hombre entre sí y en sí. Esta descorazonadora visión es más frecuente en los poemas de *La estación violenta:*

Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi
cómo la noche se cubría de estrellas.
¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes,

piedras ardiendo, respirando, racimos de
piedras vivas,
cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras
sobre una espalda oscura,
cuánto río allá arriba, y ese sonar remoto de
agua junto al fuego, de la luz contra la sombra!
Harpas, jardines de harpas.

Pero a mi lado no había nadie.
Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes
que estallan bajo el sol.
No cantaba el grillo,
había un vago olor a cal y semillas quemadas,
las calles del poblado eran arroyos secos
y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien
hubiese gritado: ¿quién vive?

("El cántaro roto", 9-19)

Con esto, la realidad palpable *niega el salto a la otra orilla:* lo que el poeta tiene más cerca de sí es un montón de formas hostiles, que acentúan la sensación de vacío y la vivencia de la soledad. A fin de cuentas, la realidad inmediata no es sino la inanidad enmascarada:

Bosteza lo real sus naderías,
se repite en horrores desventrados.

De aquí que las cosas sean, precisamente por su inanidad o por su falacia, signo de lo que divide al hombre, imagen de lo que hace más patente la idea de su desarraigo y, en consecuencia, más severo el ensimismamiento del propio Paz:

...
siempre el ruido de los trenes que despedazan cada
noche a la noche,
el recurrir a las palabras melladas,
la perforación del muro, las idas y venidas, la realidad
cerrando puertas,
poniendo comas, la puntuación del tiempo, todo está
lejos, los muros son enormes,
está a millas de distancia el vaso de agua, tardaré
mil años en recorrer mi cuarto,

qué sonido tiene la palabra vida, no estoy aquí, no
hay aquí, este cuarto está en otra parte,
aquí es ninguna parte, poco a poco me he ido cerrando
y no encuentro salida que no dé a este instante,
...

("¿No hay salida?", 40-47)

Por lo mismo, las cosas son también figura de lo que desorienta, confunde, al poeta y lo separa de la palabra engendradora:

Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y alguien
a mi lado escribe mientras la sangre
va y viene,
y la ciudad va y viene por su sangre, quiere decir
algo, el tiempo quiere decir algo, la noche
quiere decir,
toda la noche el hombre quiere decir una sola
palabra, decir al fin su discurso hecho de piedras
desmoronadas,
y aguzo el oído, quiero oír lo que dice el hombre,
repetir lo que dice la ciudad a la deriva,
toda la noche las piedras rotas se buscan a tientas
en mi frente, toda la noche pelea el agua
contra la piedra,
las palabras contra la noche, la noche contra la
noche, nada ilumina el opaco combate,
el choque de las armas no arranca un relámpago a
la piedra, una chispa a la noche, nadie da
tregua,
...

("El río", 31-37)

Y lo que es más, las cosas triviales son también imagen de lo que hace fracasar el amor, de lo que separa a los amantes, imagen de la mujer en tanto que es factor de la división:

nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista, barajando
viejas fotos:
no hay nadie, no eres nadie,

un montón de ceniza y una escoba,
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgado de unos huesos,
un racimo ya seco, un hoyo negro,
...

("Piedra de sol", 235-242)

Así y todo, a pesar de la intensidad de esta vivencia (más parecida ahora al hastío y hasta a la náusea, que a la desconfianza de la poesía anterior), tampoco el *horror desventrado*, que el mundo repite y repite, es lo único que ofrece el mundo y menos aún lo definitivo: también en este plano Paz adivina que detrás de las apariencias hostiles y a despecho de sus *naderías* alienta la "realidad de la realidad", o sea la realidad sustantiva, el mundo de las cosas que manifiestan el *ser en sí* y que son, por lo mismo, puente tendido a la *reconciliación* del hombre consigo mismo y con el mundo, abra por donde *regresar a las fuentes*. Realidad sustantiva, en fin, que yace en espera de quien pueda revelarla y darle vida:

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar
con las manos,
...
bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos,
deletrear la escritura del astro y la del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra
y el cuerpo, volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce
de caminos, adonde empiezan los caminos,
porque la luz canta con rumor de agua, con un
rumor de follaje canta el agua
y el alba está cargada de frutos, el día y la noche
reconciliados fluyen como un río manso,
el día y la noche se acarician largamente como un
hombre y una mujer enamorados,
como un solo río interminable bajo arcos de siglos
fluyen las estaciones y los hombres,
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá
del fin y comienzo.

("El cántaro roto", 78-85)

Ahora bien, en la estación violenta de Octavio Paz no parece que el mundo y las cosas alcancen gratuitamente, "porque sí", su significado último: no sólo necesitan de alguien capaz de revelarlo —igual que en la poesía anterior—, sino que, además y muy especialmente, la identificación del mundo, y todo lo que lo forma, con el ser encarna en el fondo un *hacerse.* Esto no significa que en su estación violenta Paz niegue el misterio, niegue la sacralización, sino que ahora todo estado de plenitud —del propio yo o del hombre, así como del poeta o del amante— es un realizarse,[140] relativamente voluntario y consciente. Y en el caso de las cosas y el mundo, su llegar a ser no se funda tanto en una "autorrealización" propiamente dicha como en la proyección del acusado personalismo del poeta: el mundo y las cosas se liberan de sus máscaras, llenan su inanidad, en la medida que el vivir del hombre —la mirada y la voz del poeta, en última instancia— logran darles vida y sentido. En otras palabras, "la realidad de la realidad" sólo *aparece* cuando el yo del poeta alcanza a colmar previamente las tensiones de su "egocentrismo" y, una vez colmadas éstas, trascenderlo; esto es, después de que el yo mismo del poeta se ha realizado o comienza a realizarse, *rehacerse de la caída.*

Esta nueva inflexión de la idea de la realidad "sustancial o inmanente" encarna una de las innovaciones fundamentales de *La estación violenta:* el mundo ya no aparece como escenario (factor a veces) de la vida sino que ahora *es el vivir mismo* —revelado por el poeta— *lo que hace al mundo y le da su sentido.*

Con esta perspectiva, el *presente* es, sistemáticamente, una radiante explosión de *presencias:*

> El viejo mundo de las piedras se levanta y
> vuela.

[140] Hay que recordar aquí que el "yo" del poeta se salva gracias a que Paz acepta la división y al mismo tiempo acepta también, inexorablemente desprendido de los orígenes, que el hombre es "el hijo de sus propias obras" ("Mutra"). Por lo mismo, el poeta *es* cuando logra dominar la palabra ("El río"), y el amor *es* en la unidad plena de los amantes ("Piedra de sol").

Es un pueblo de ballenas y delfines que retozan
en pleno cielo, arrojándose grandes
chorros de gloria;
y los cuerpos de piedra, arrastrados por el
lento huracán del calor,
escurren luz y entre nubes relucen, gozosos.
La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía de
sí misma,
de su carga de sangre, de su carga de tiempo,
reposa
hecha un ascua, hecha un sol en el centro del
torbellino.
El presente la mece.

Fecunda explosión de presencias, ante la cual no podemos olvidar, en primer término, que en *La estación violenta* este *presente,* nueva cifra del tiempo puro, es precisamente la invención "videncia del poeta mismo" y, luego, que el propio poeta resulta ser de inmediato una *presencia,* esto es "sustancia" de la duración. Y por lo mismo, uno de los testimonios que dan sentido al presente en cuanto manifestación del tiempo puro:

todo es presencia, estoy presente en todas
partes y para ver mejor, para mejor arder
me apago
y caigo en mí y salgo de mí y subo hasta el
cohete y bajo hasta el hachazo
...

("Fuente", 15-23; 30-31)

Así, la proyección del "egocentrismo" de Octavio Paz hace de su propio vivir y del vivir del hombre lo que da sentido al mundo porque, para empezar, es justamente la proyección de su personalismo lo que alza y pone en pie la realidad última y verdadera. Este resultado de su intencionalidad creadora es incuestionable sobre todo en dos puntos de mira primordiales: la experiencia erótica y la creación poética.

En el primer caso, toda la realidad, incluso el *horror desventrado* o los *bostezos* y la *nadería* de lo real se transfiguran a la par de los enamorados que alcanzan la plenitud de la

experiencia erótica, y gracias a la duración y a la unidad profunda, total, que nace del amor:

el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja,
el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados
caen sobre la yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes,
tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso,
...
("Piedra de sol", 422-434)

En el segundo caso, la realidad incuestionable se realiza plenamente en la mirada y la voz del poeta visionario, el único que puede revelarla y reanudar el "salto a la otra orilla":

Allá, del otro lado, se extienden las playas
inmensas como una mirada de amor,
allá la noche vestida de agua despliega sus
jeroglíficos al alcance de la mano,
el río entra cantando por el llano dormido y
moja las raíces de la palabra libertad,
allá los cuerpos enlazados se pierden en un
bosque de árboles transparentes,
bajo el follaje del sol caminamos, amor mío,
somos dos reflejos que cruzan sus aceros,
la plata nos tiende puentes para cruzar la
noche, las piedras nos abren paso,
...
("¿No hay salida?", 27-32)

En conclusión, la representación integral del "yo y lo otro" que nos ofrece *La estación violenta,* más que paradójica, termina por ser dialéctica. La "negación de la negación" con que se inaugura el libro mediante el rápido esquema básico de "Himno entre ruinas" se va haciendo más flexible y rica en poemas intermedios, "Mutra" o "El cántaro roto", hasta ha-

cerse francamente numerosa, polifacética, en "Piedra de sol", que condensa las oposiciones, con sus síntesis, y resume el intencionalismo primordial (y no sólo los contenidos) de todo el libro.

Otra vez el sueño

Lo mismo que en los libros anteriores, en *La estación violenta* la poesía es otro de los grandes temas, y "sueño" su símbolo predilecto. Con todo, "sueño" parece cobrar en ciertos momentos un valor prácticamente opuesto a la significación adquirida en la obra poética anterior:

> no hay nada frente a mí, sólo un instante
> *rescatado* esta noche, *contra un sueño*
> de ayuntadas imágenes soñado,
> duramente *esculpido contra el sueño,*
> arrancado a la nada de esta noche,
> a pulso levantado letra a letra,
> . . .
>
> ("Piedra de sol", 153-157)

Sin embargo, el último verso insinúa que en este fragmento Paz nos está hablando de dos "sueños" que se enfrentan. Vale decir que ahora la división se ensaña inclusive con la poesía. En otras palabras hasta la creación poética es objeto de una visión dialéctica: no sólo persiste la conocida lucha de Paz con la palabra sino que en la búsqueda de *la palabra única* (motivo presente desde las composiciones juveniles),[141] se acentúa ahora la idea de la "imposibilidad del poema" por la "falla de los significados mismos", se ahonda la vivencia de lo difícil que resulta "decir" el sueño de verdad creador:

> ¿Abrir los ojos o cerrarlos, todo es igual?
> Castillos interiores que incendia el pensamiento
> porque otro más puro se levante,
> sólo fulgor y llama,

141 Cf. "¡cómo te recobré, Poesía!" *(Luna silvestre)* "¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?" ("Nocturno", *Vigilias*, LBP) y nota 5.

semilla de la imagen que crece hasta ser árbol
y hace estallar el cráneo,
palabra que busca unos labios que la digan,
sobre la antigua frente humana cayeron
grandes piedras,
hay siglos de piedras, años de losas, minutos
espesores sobre la frente humana.

("El cántaro roto", 53-58)

Por otra parte, a cada paso, en momentos tan frecuentes como decisivos, se alza esa poesía capaz de engendrar significaciones que revelan el mundo y el destino del poeta; a cada paso se *rehace* el "sueño" del poeta visionario:

La ciudad sigue en pie.
Tiembla en la luz, hermosa.
Se posa el sol en su diestra pacífica.
Son más altos, más blancos los chorros de las
fuentes.
Todo se pone de pie para caer mejor.
Y el caído bajo el hacha de su propio delirio
se levanta.
Malherido, de su frente hendida nace un último
pájaro.

...

En el centro de la plaza la rota cabeza del
poeta es una fuente.
La fuente canta para todos.

("Fuente", 49-61)

Independientemente de los excursos ocasionales, en todos los libros de Octavio Paz aparecen varios poemas que encarnan las intuiciones del carácter y significado de la poesía. Ésta es precisamente la motivación directa de "El río", aun cuando el tema concreto de la composición no parece ser, a primera vista, el *sentido de la poesía,* sino más bien *la entrañada y dura experiencia de la creación poética* en sí.

"El río" nace, justamente, con la inquietante vivencia de la palabra incierta, de la palabra que "no dice", ya sea por defecto, ya sea por exceso. En otras palabras, entre las prime-

ras motivaciones del poema aparece incitante la visión de la palabra ineficaz como algo paralelo a la ofuscación del ánimo ante la discordia entre la realidad palpable y el sueño:

La ciudad desvelada circula por mi sangre como una
abeja.
...
toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente
a fuente, piedra a piedra, toda la noche
sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche
la ciudad habla dormida por mi boca
y es un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo
de aguas y piedra batallando, su historia.

(1; 8-10)

Lo mismo que la esterilidad de la palabra inútilmente frondosa: Paz sabe de su genio verbal, pero sabe también que la facilidad expresiva entraña el peligro de que el discurso resulte ser sólo *un río que habla dormido y no dice nada y arrastra al poeta consigo.* Por esto Paz siente que debe vencerse a sí mismo para lograr que cristalice su ideal de poesía:

sentado a la orilla detener al río, abrir el instante,
penetrar por sus salas atónitas hasta su
centro de agua,
beber en la fuente inagotable, ser la cascada de
sílabas azules que cae de los labios de piedra,
sentado a la orilla de la noche como Buda a la orilla
de sí mismo ser el parpadeo del instante,
el incendio y la destrucción y el nacimiento del
instante y la respiración de la noche fluyendo
enorme a la orilla del tiempo,
decir lo que dice el río, larga palabra semejante
a labios, larga palabra que no acaba nunca,
decir lo que dice el tiempo en duras frases de
piedra, en vastos ademanes de mar cubriendo
mundos.

(14-19)

Vencerse, renunciar al puro goce verbal a costa de caer de nuevo en la "noche oscura": soledad inmensa del hombre

a solas, del poeta callado en espera de una voz de verdad engendradora. Vacío del ánimo y tregua tensa, "combate a muerte entre inmortales", en fin (versos 20 a 39), en el que Paz termina por realizarse plenamente: "inventa" *su* palabra y descubre el camino para llegar a la poesía:

que el tiempo se cierre y sea su herida una cicatriz
invisible, apenas una delgada línea sobre
la piel del mundo,
que las palabras depongan sus armas y sea el poema
una sola palabra entretejida, un resplandor
implacable que avanza,
y sea el alma el llano después del incendio, el pecho
lunar de un mar petrificado que no refleja
nada
sino la extensión extendida, el espacio acostado
sobre sí mismo, las alas inmensas desplegadas,
y sea todo como la llama que se esculpe y se hiela
en la roca de entrañas transparentes,
duro fulgor resuelto ya en cristal y claridad
pacífica.
Y el río remonta su curso, repliega sus velas,
recoge sus imágenes y se interna en sí mismo.

(42-48)

De hecho, lo que parecía ser sólo evocación de una experiencia ardiente, bien pronto rebasa esta motivación primera atraído por el centro de gravedad de toda referencia a la creación poética: *el sentido último de la poesía.* Nudo temático que ya han revisado en parte "Himno entre ruinas", "Fuente", "Mutra" y que han de resumir y exaltar "El cántaro roto" y "Piedra de sol". Y de la suma de iluminaciones que aportan estos poemas resulta que lo que da sentido a la poesía, y por ende a la creación, es poder devolver al hombre y al mundo la unidad perdida: reconciliar al hombre consigo mismo, borrar lo que separa al hombre del hombre y consagrar "las bodas de inocencia y experiencia", consagrar, en suma, lo que hace *uno* al mundo.

Para empezar, es la poesía misma lo que legitima el "per-

sonalismo" de Paz, la insolencia de alzarse como testimonio y medida de su "yo" tanto como de "lo otro":

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.
Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.

("Mutra", 41-45)

Luego, la imperiosa vocación de *asir la antigua imagen,* de *anclar el "ser"* y la certeza de *haber llegado a rozar toda la gloria de lo que "es" de verdad* "marcan" el destino del poeta. En particular el destino de un poeta que, como Paz, *es el doble de sí mismo* cuando *de su frente hendida brota un último pájaro* porque *la cabeza rota del poeta es una fuente* y *esa fuente canta para todos.* En otras palabras, Octavio Paz nos revela —en cuanto creador— la "realidad de la realidad" y descubre el camino para reconquistar la unidad perdida.

Reconquistar la unidad perdida significa, en principio, "reunir" lo que fue separado: el hombre de sí mismo, del "otro" y de las cosas:

hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que
el canto eche raíces, troncos, ramas, pájaros,
astros,
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado
del dormido la espiga roja de la resurrección,
el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse
y reconocerse y recobrarse,
el manantial para saberse hombre, el agua que habla
a solas en la noche y nos llama con nuestro nombre,
el manantial de las palabras para decir yo, tú, él,
nosotros, bajo el gran árbol viviente estatua de
la lluvia,
para decir los pronombres hermosos y reconocernos y
ser fieles a nuestros nombres.
...

("El cántaro roto", 66-73)

Reunión cuya condición necesaria es regresar a las fuentes del ser y deslexicalizar, al mismo tiempo, la palabra:

> *hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar siglos arriba*
> ...
> *hay que desenterrar la palabra perdida,* soñar hacia adentro y también hacia afuera,
> descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía y arrancarle su máscara.

Volver a la "otra orilla", allá donde las máscaras ya no sirven y en donde no hay abismos que corten el "río" de la existencia, ni contrarios que desmientan la unidad del hombre y del canto:

> recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el cuerpo, volver al punto de partida,
> ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos, adonde empiezan los caminos,
> porque la luz canta con un rumor de agua, con un rumor de follaje canta el agua
> y el alba está cargada de frutos, el día y la noche reconciliados fluyen como un río manso,
> el día y la noche se acarician largamente como un hombre y una mujer enamorados,
> como un solo río interminable bajo arcos de siglos fluyen las estaciones y los hombres
> hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo.
>
> (80-86)

Volver, en suma, a soñar el sueño del poeta visionario, el sueño que consagra la reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo, que hace "uno" al hombre dividido.

EL PODER DEL SIGNO

Desde "Himno entre ruinas", la voz de Octavio Paz tiende a nivelar, a integrar, mejor dicho, los diferentes comportamientos verbales y sus procedimientos típicos, suavizando al mismo tiempo las transiciones todavía bastante marcadas en AOM y en LBP.

Así y todo, en *La estación violenta* la palabra es, en sí misma y a veces sin solución de continuidad, testimonio de lo que divide al hombre y signo de lo que consagra la unidad perdida. De este modo, el lenguaje de los poemas resulta ser muestra acabada de lo uno en lo vario porque la unidad profunda no está reñida con la riqueza de entonaciones ni con la variedad de procedimientos artísticos que responden, en cada caso, a las refracciones peculiares de la visión poética.

De este modo es frecuente que la rabia erice los poemas o que el ensimismamiento frene el salto a la otra orilla, haciendo en ambos casos que la palabra se desborde y rebase hasta las formas más flexibles de la poesía anterior:

> Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no
> están muertos, los vivos no están vivos,
> . . .
> la realidad es una escalera que no sube ni baja,
> no nos movemos, hoy es hoy, siempre es hoy,
> siempre el ruido de los trenes que despedazan
> cada noche a la noche,
> el recurrir a las palabras melladas,

la perforación del muro, las idas y venidas, la
realidad cerrando puertas,
poniendo comas, la puntuación del tiempo, todo
está lejos, los muros son enormes
está a millas de distancia el vaso de agua,
tardaré mil años en recorrer mi cuarto,

("¿No hay salida?", 36-45)

sin que esto signifique la ausencia definitiva y total de la palabra escueta, luminosa, con la que van cristalizando versos de escasa (o ninguna) amplitud métrica y de suave fluencia, que nos dicen de una perfecta plenitud:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
...

("Piedra de sol", 1-7)

Asimismo, puede suceder que el sentimiento de la división dicte versos vacilantes, enhebrados sólo al parecer por la saturación de la vivencia original con su fondo amargo: [142]

Acodado en los montes que ayer fueron ciudades,
Polifemo bosteza.
Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de
hombres.

[142] Ni este furor poético ni sus signos son enteramente nuevos. La cólera, que asomó apenas contenida en algunos pasajes de *Entre la piedra y la flor*, es bastante franca en varios de los poemas publicados entre 1942 y 1949: "Al polvo", "Encuentro" (AOM), "Ni el cielo ni la tierra", "Las palabras", "Al ausente", "El joven soldado" o "La vida sencilla" (LBP). Y tal como ya vimos, la pugna entre lo real y el sueño, la división también en estos casos hizo desbordantes los versos de "Al polvo" o "Al ausente", y provocó explosiones cáusticas en "Las palabras", "El joven soldado" y "La vida sencilla".

(Bípedos domésticos, su carne
—a pesar de recientes interdicciones religiosas—
es muy gustada por las clases ricas.
Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros)

("Himno entre ruinas", 43-47)[143]

Pero en casos semejantes es más común que la visión de la desgarradura cristalice en enumeraciones rápidas, las cuales recurren generalmente a versos tradicionales, cuyo tenso compás de martilleo hace más rotundas las hirientes percepciones:

...
la frígida que lima en el insomnio
el pedernal gastado de su sexo;
el hombre puro en cuya sien anida
el águila real, la cejijunta
voracidad de un pensamiento fijo;
el enterrado en vida con su pena;
la joven muerta que se prostituye
y regresa a su tumba al primer gallo;
la víctima que busca a su asesino;
el que perdió su cuerpo, el que su sombra,
...

("Máscaras del alba", 50-62)

Sin embargo, ni el encono (con su carga de acritud y violencia) ni la visión desgarrada (con acumulación, apretada o laxa, de testimonios amargos) dan por sí solos toda la poesía de *La estación violenta:* en ella persiste la nostalgia de la "otra orilla", allí donde el hombre y el mundo *recobran la unidad perdida.* En los poemas sigue habitando el sueño del poeta visionario y, con él, consecuentemente, la palabra que lo consagra. Palabra que de nuevo crece, caudalosa y varia, preñada de significaciones recónditas y con notable riqueza de ritmos:

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,

[143] La cursiva es de Paz.

caliente surtidor en el centro del cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en esta su verdad
momentánea.
El mar trepa la costa,
se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre
el mar.

("Himno entre ruinas", 1-10)

Así vemos que la pluralidad de la visión poética hace que en *La estación violenta* perdure uno de los rasgos típicos de Octavio Paz: la capacidad de fundir diversos comportamientos verbales. Integración de la que resulta una lengua de verdad eufórica, en la que caben, lado a lado, el retruécano y la paradoja, la reiteración y la polisemia, la palabra cotidiana y el "neologismo", la expresión transparente y el discurso hermético, el hallazgo personal y el "collage": [144]

Abre los ojos el agonizante.
Esa brizna de luz que tras cortinas
espía al que la expía entre estertores
es la mirada que no mira y mira,
el ojo en que espejean las imágenes
antes de despeñarse, el precipicio
cristalino, la tumba de diamante:
es el espejo que devora espejos.

Olivia, la ojizarca que pulsaba,
las blancas manos entre cuerdas verdes,
el arpa de cristal de la cascada,
nada contra corriente hasta la orilla
del despertar: la cama, el haz de ropas,
las manchas hidrográficas del muro,
ese cuerpo sin nombre que a su lado
mastica profecías y rezongos
y la abominación del cielo raso.

("Máscaras del alba", 13-20)

144 En este caso, un curioso "calco" del lenguaje de la poesía homérica: "Olivia, la *ojizarca*...".

Hay que soñar con las manos

En "El cántaro roto", Paz no se conforma con decirnos únicamente de lo que divide al hombre: también siente la necesidad de revelar lo que restablece y consagra la unidad perdida:

> Hay que dormir con los ojos abiertos, hay
> que soñar con las manos,
> soñemos sueños activos de río buscando su
> cauce, sueños de sol soñando sus mundos,
> hay que soñar en voz alta, hay que cantar
> hasta que el sueño engendre, ...

Y en este remate del mensaje lírico hay versos que recogen iluminaciones importantes en lo que respecta al "poder del signo": *hay que desenterrar la palabra perdida, ...recordar lo que dicen la sangre y la marea...*". Dicho de otro modo, dar nueva vida a la palabra enmohecida y hacer que el verso y el poema cobren el ritmo justo dos funciones poéticas que en las composiciones de *La estación violenta* no sólo se combinan sino que se saturan mutuamente.

Desenterrar la palabra perdida

Entre los caminos que recorre Octavio Paz para restaurar la significación plena de la palabra que puede haber empobrecido el comercio cotidiano,[145] me interesan especialmente dos vías: la *reiteración* y la *desautomatización* en sentido estricto.

[145] Hasta aquí, he hablado de la palabra gastada por el lenguaje "cotidiano". Ya es hora de afinar esta expresión cómoda pero impropia en el fondo: no podemos olvidar la poesía llamada "coloquial" o "conversacional" que desde la década de 1950 ha ido cobrando cada vez más importancia. "Poesía coloquial" que usa fundamentalmente la lengua cotidiana; pero que, si hablamos de poesía, da a esta lengua un nivel eufórico por caminos no demasiado distintos a los que la "poesía de la poesía (cf. "Conversación en un bar", *Puerta*, LBP), como lo ha mostrado Mónica Manzour en su estudio inédito de la retórica de Mario Benedetti, especialmente en *Poemas del otro*.

Valores de la reiteración

Hablo de "reiteración" para referirme tanto a la *repetición* (exacta o casi exacta de fonemas, voces e, incluso, sintagmas) como la *iteración* (reiteración menos evidente y más compleja dado que puede darse con variantes más pronunciadas que en el caso anterior y que, además, suele incidir con preferencia en el plano conceptual).

Entre las "repeticiones" incluyo la *anáfora*, la *aliteración*, la *repetición* propiamente dicha e, inclusive, la *paronomasia*, figuras que por lo general suelen tener —según la saturación anunciada— una participación bastante clara y acentuada en la creación de la atmósfera peculiar de los poemas así como en la configuración del ritmo acorde con las inflexiones de la visión poética e, incluso, en la "dispositio" o estructura peculiar en los contenidos.[146] En "El cántaro roto", por ejemplo, si dejamos de lado por ahora las cuestiones de "dispositio" aún podemos percibir la intervención de algunas repeticiones en la entonación peculiarísima del poema: la anáfora, la aliteración y la repetición propiamente dicha ayudan, combinadas con el enunciado paratáctico, ayudan a crear el clima obsesivo y la intensidad rabiosa con que cristaliza la vivencia de lo que desgarra al hombre, tanto como a marcar el ritmo ascendente, rápido y cortante de los versos, que cuadra perfectamente a la acumulación de tanta acumulación de agresivas iluminaciones:

He aquí a la rabia verde y fría y a su cola
de navaja y vidrio cortado,
he aquí al perro y a su aullido sarnoso,
al maguey taciturno, al nopal y al candelabro
erizados, he aquí a la flor que sangra
y hace sangrar,
la flor de inexorable y tajante geometría
como un delicado instrumento de tortura,
he aquí la noche de dientes largos y mirada
filosa, la noche que desuella con un pedernal
invisible,

[146] Cf. *infra*, "Lo que dicen la sangre y la marea": *El ritmo del poema*.

oye a los dientes chocar uno contra otro,
oye a los huesos machacando a los huesos,
al tambor de piel humana golpeado por el fémur,
al tambor del pecho golpeado por el talón
rabioso,
al tam-tam de los tímpanos golpeados por el
sol delirante,
he aquí al polvo que se levanta como un rey
amarillo y todo lo descuaja y danza
solitario y se derrumba
...

(38-48)

Ahora bien, en otro nivel del plano de la expresión, los modos de la "repetición" pueden encararse directamente con la renovación de la palabra y crear así nuevas significaciones, lindando con el "neologismo", en un ejemplo más de la saturación de los procedimientos artísticos. Así, en otro momento del poema recién citado, la *repetición* propiamente dicha y la *paronomasia* se combinan para lograr una sugestiva identificación de "hombre" y "hambre":

¿la luz nace frotando hueso contra hueso,
hombre contra hombre, hambre contra
hambre, ...

En cuanto a las formas de *iteración*, algunas de estructura simple *(parequesis, reiteración conceptual)* y otros de estructura compleja, o cuando menos bimembre *(paralelismo, antítesis, oxímoron, quiasmo)*, también inciden, como era de esperar, en la entonación, el ritmo y —con más decisión aún que las repeticiones— en la composición de los poemas; pero por ahora me interesa mostrar sólo la capacidad de estas figuras para lograr la expansión semántica de voces y de frases, del texto y del contexto, cuando no para "inventar" la palabra, lindando con el "neologismo".

La *parequesis*, por ejemplo, figura a la que Paz recurre con frecuencia (quizás por su extraordinaria capacidad impresiva ya que es una sutil forma de la reiteración conceptual), también incide a menudo en el campo de la significación propiamente dicha. En un poema puede ser una de las maneras más

efectivas de encarnar sintéticamente la vivencia del "desdoblamiento del yo":

> yo está aquí, echado a mis pies, mirándome
> mirándose mirarme mirado.

En otra composición resulta ser un potente signo de la "pugna interna del insomne", de la revelación del hombre dividido:

> El prisionero de sus pensamientos
> teje y desteje su tejido a ciegas
> escarba sus heridas, deletrea
> las letras de su nombre, las dispersa,
> y ellas insisten en el mismo estrago:
> se engastan en su nombre desgastado.

En los casos de *paralelismo,* lo más importante ahora es que muchas veces las "variantes" del paralelismo textual pueden ser una manera de subrayar sutilmente algunas analogías e inclusive de acentuar singulares identificaciones:

> arde el instante y son un solo rostro
> los sucesivos rostros de la luna
> todos los nombres son un solo nombre,
> todos los rostros son un solo rostro,
> todos los siglos son un solo *instante*

Asimismo, potenciado por la antítesis y la fractura del verso [147] —en una muestra más de la combinación y saturación de los procedimientos artísticos—, el paralelismo puede llegar a ser, además, uno de los más potentes signos del "hombre dividido", según ya vimos en *Las figuras del insomnio:*

> tierra que se destierra,
> cuerpo que se desnace,
> vivo para la muerte,
> muerto para la vida.
> ...

[147] Cf. *infra,* "Lo que dicen la sangre y la marea": *Versificación y ritmo.*

Los dormidos muerden al racimo de su propia
fatiga,
el racimo solar de la resurrección cotidiana;
los desvelados tallan el diamante que ha de
vencer a la noche;
...

Pronto he de volver sobre la "reiteración" para mostrar otros valores (la "función rítmica" en detalle, por ejemplo), pero no quiero seguir adelante sin revisar primero la *reiteración conceptual,* manera que enlaza con la *repetición* textual y con algunas formas de la iteración, el paralelismo laxo principalmente. A semejanza de todas las formas de reiteración, la reiteración conceptual no se queda en el plano "función rítmica" ni se conforma con intervenir en la creación de entonaciones peculiares sino que trasciende, con más decisión quizás que los tipos ya vistos, al plano de la "invención de la palabra", como podemos ver con la ayuda de un fragmento de "Mutra":

Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en
el túnel,
atravesamos corredores interminables cuyas paredes
de aire sólido se cierran,
nos internamos en nosotros y a cada paso el animal
humano jadea y se desploma,
retrocedemos, vamos hacia atrás, el animal humano
pierde futuro a cada paso,
y lo erguido y óseo en nosotros al fin cede y cae
pesadamente en la boca madre.

Si disponemos en columnas separadas los sujetos (explícitos o implícitos, los núcleos verbales y los complementos del verbo, podremos ver con claridad el efecto más importante de la reiteración conceptual (además del valor impresivo, que no necesita comentarios): la creación de "sinónimos" poéticos, los cuales implican, en última instancia, una modificación del "significado" que expande la "significación" de cada sintagma y de todo el contexto:

Todos	*vamos cayendo*	*con el día*
todos	*entramos*	*en el túnel*
	atravesamos	corredores interminables cuyas paredes de aire sólido se cierran
	nos internamos	*en nosotros*
el animal humano	jadea y se desploma	
	retrocedemos	a cada paso
	vamos	
el animal	pierde	hacia atrás
lo erguido y óseo en nosotros		futuro a cada paso
	cede y cae	al fin, pesadamente, *en la boca madre.*

De todos estos "sinónimos" (asociaciones, si se prefiere) las más importantes son: *a)* La identificación de todos los sujetos entre sí, y *b)* La identificación entre sí de la mayoría de los complementos, los complementos que aparecen subrayados: "el día [herido de muerte]", "el túnel", "nosotros", "boca madre". En consecuencia, lo que al principio parecía sólo una imagen incoativa e, inclusive, un "leit motiv" del poema (primer versículo) termina por ser una de las revelaciones fundamentales de toda la visión poética: el hombre se identifica con el tiempo cronológico (día que cae) y, por lo mismo, con lo erguido y óseo (no "humano" en sí) que vuelve a la boca madre (el regreso a las fuentes).

La desautomatización del lenguaje

La poesía es por naturaleza una creación verbal que rompe el automatismo de la lengua gastada por el uso cotidiano; pero no todos los poetas llegan a tocar todos los niveles de la estereotipia ni los más profundos.

En su estación violenta, Octavio Paz se encara con la "lengua social" y la violenta hasta devolverle a la palabra toda su plétora semántica con los mismos recursos, prácticamente, que utilizó en *A la orilla del mundo* y en *Libertad bajo palabra,* ahora más depurados o enriquecidos. Y esto de tal modo

que muchos de estos procedimientos artísticos son hoy la piedra de toque de una nueva poesía, la llamada "poesía coloquial".[148]

Si además de su intencionalidad general, tomamos en cuenta los niveles de profundidad de la destrivialización —sólo como un medio para ordenar variados fenómenos— es posible distinguir dos vertientes: la *desautomatización en sí* y el *"neologismo"*. Dos maneras que nos prueban una vez más, con sus mecanismos particulares, la estrecha conformidad entre el modo de expresión y el modo de experiencia, conformidad en este caso entre recursos expresivos especiales y particulares refracciones de la visión poética. En lo que podemos considerar el nivel primario de la desautomatización, Octavio Paz retoma tres inclinaciones de su poesía anterior: el *pseudoprosaísmo*, la *deslexicalización de fórmulas estereotipadas* y la *expansión de los valores connotativos de funciones gramaticales y de estructuras sintácticas.*

El pseudoprosaísmo. Me interesa revisar en primer término las supervivencias de la "lengua disfórica",[149] tanto por la importancia y la relativa autonomía que parece haberle dejado el proceso de integración de los procedimientos artísticos.

Lo que llamo "pseudoprosaísmo" no es otra cosa, repito, que la supervivencia de la lengua disfórica, esto es la incorporación de expresiones de la lengua cotidiana e, incluso, de disfemismos agresivos, que no son en modo alguno "palabras de la tribu" sino el comportamiento verbal más idóneo para alcanzar la representación del mundo en determinados momentos de la creación poética. Momentos en que la lengua disfórica parece convocada naturalmente por la visión crítica de un poeta al que sacude la insolencia de la realidad precaria y, sobre todo, la ineludible intromisión de esta realidad en el vivir del hombre. Cuestionamiento de fondo que engendra una *visión analítica* —yo no diría "desintegradora"— con la que el poeta desmenuza su realidad inmediata y cae, nuevamente, en el "cosismo": enumeración aparentemente llana

[148] Cf. nota 145.
[149] Cf. nota 70.

de cosas vulgares, que es primordialmente el signo más *significativo* de la vivencia que abruma a Octavio Paz: el "bostezo de lo real y sus naderías", así como los "horrores desventrados" que son en sí las apariencias:

> Yo estoy de pie, quieto en el centro del
> círculo que hago al ir cayendo desde mis
> pensamientos,
> estoy de pie y no tengo adonde volver los
> ojos, no queda ni una brizna del pasado,
> toda la infancia se la tragó este instante
> y todo el porvenir son estos muebles clavados
> en su sitio,
> el ropero con su cara de palo, las sillas
> alineadas en espera de nadie,
> el rechoncho sillón con los brazos abiertos,
> obsceno como morir en su lecho,
> el ventilador, insecto engreído, la ventana
> mentirosa, el presente sin resquicios,
> ...
>
> ("¿No hay salida?", 20-25)

Así, la enumeración (acumulación mejor dicho) de lo vulgar y anodino coincide con los asaltos de la vivencia de lo que divide al hombre, y no sorprende, entonces, que este "cosismo" vuelva a tener generalmente un tono agrio o despiadado:

> y las leyes comidas de ratones,
> las rejas de los bancos y las cárceles,
> las rejas de papel, las alambradas,
> los timbres y las púas y los pinchos,
> el sermón monocorde de las armas,
> el escorpión meloso y con bonete,
> el tigre con chistera, presidente
> del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
> el burro pedagogo, el cocodrilo
> metido a redentor, ...

y que la visión analítica en sí llegue en ocasiones al desahogo acre:

> ... el sodomita
> que lleva por clavel en la solapa

un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vueltas a la noria
que exprime la sustancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárcel, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta;

("Piedra de sol", 387-394)

Tesituras de las que sólo está exenta, explicablemente, la visión analítica y el propio "cosismo" cuando están motivados por la representación del mundo en el *instante privilegiado*, la forma del tiempo que exalta por sí sola la existencia y justifica y fecunda el goce de los sentidos:

Los ojos ven, las manos tocan,
bastan aquí unas cuantas cosas:
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar

("Himno entre ruinas", 26-32)

Explicablemente también, este último tipo de enumeración queda naturalmente inserto en el discurso poético de las composiciones de *La estación violenta*. En cambio, el "prosaísmo" de carácter crítico se inserta articulado mediante elementos de transición, a semejanza de lo que vimos en los poemas de AOM y de LBP. Semejanza relativa porque ahora las fórmulas de engarce tienen generalmente una tensión lírica más acusada —lo que hace más notoria la agresividad de la visión crítica— y, además, no es raro que afloren, salpicadas en el contexto, "asociaciones libres" (que a veces son francas imágenes oníricas); saturación que casi no se da en la poesía anterior: [150]

...
cuartos, calles, nombres como heridas,

[150] La única muestra de esta superposición que recuerdo pertenece a "Sueño de Eva" (*Puerta*, LBP): "Al pie del árbol otra vez. No hay nada: / latas, botellas rotas, un cuchillo, / los restos de un domingo ya oxidado.

el cuarto con ventana a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde el hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer; el cuarto claro
que visitan las ramas del durazno;
el otro cuarto: afuera llueve
y hay un patio y tres niños oxidados;
cuartos que son navíos que se mecen
en un golfo de luz; o submarinos:
el espacio se esparce en olas verdes,
todo lo que tocamos fosforece;
mausoleos de lujo, ya roídos
los retratos, raídos los tapetes;
trampas, celdas, cavernas encantadas,
pajareras y cuartos numerados,
todos se transfiguran, todos vuelan,
cada moldura es nube, cada puerta
da al mar, al campo, al aire, ...

("Piedra de sol", 309-326)

Deslexicalización de fórmulas estereotipadas. Tan frecuente como el "pseudoprosaísmo", resulta casi "normal" la presencia de frases hechas que pierden su estereotipia y vuelven a cargarse de potencia expresiva, como un modo más de restaurar la significación de expresiones ya manidas de la lengua coloquial, tanto como de pesadas, solemnes, estereotipias de la lengua escrita.

Esta restauración comprende (más claramente que en la poesía anterior) no sólo la aplicación de variantes, más o menos leves, a las frases hechas (ver caso B) sino también el uso de estas fórmulas sin modificación alguna, pero incluidas en un texto de manera tal que es el contexto en sí lo que las deslexicaliza (ver caso A)

los mercados bajo el fuego graneado de los
gritos, (A)
el muro a media calle, que nadie sabe quién
edificó ni con qué fin, el desollado, el
muro *en piedra viva,* (B)

Esta vertiente de la desautomatización resulta ser no pocas veces una explosión del espíritu lúdico (principio elemental del

quehacer artístico) y, además, una muestra del genio verbal de Octavio Paz:

> la tarde rica en pájaros y la noche con sus
> luceros *armados de punta en blanco,* ...

y hasta un indicio de la riqueza de fondos culturales que el poeta maneja y que alimentan, naturalmente, su poesía. Como ejemplo de esto último doy la desautomatización de una frase coloquial, que encarna un tópico de la tradición folklórica [151] (aporte que, como sabemos, no es nuevo en la poesía de Paz):[152]

> no pasa nada, callas, parpadeas,
> (silencio: *cruzó un ángel este instante*
> grande como la vida de cien soles).

Sin embargo, la norma y la intencionalidad de fondo de la deslexicalización da a las frases hechas (o al menos expresiones muy trilladas) una significación nueva que, por contraste con el uso o la forma habitual, resulta extraordinariamente intensa. Es muy sintomático que esta forma de desautomatizar la lengua sea frecuente sobre todo cuando Octavio Paz vuelve sobre las preocupaciones primordiales y sus revelaciones más incitantes:

> Penetro en mi oquedad, yo no respondo,
> *no me doy la cara,*
> perdí el rostro después de haber *perdido*
> *cuerpo y alma*

[151] Se refiere a la superstición, actualmente sólo un tópico seguramente, de que si en una conversación entre varias personas, se produce un silencio súbito, se debe al paso de un ángel.

[152] Recuérdese la alusión a otra tradición folklórica vigente, por lo que conozco, en casi toda hispanoamérica: "el entierro del angelito", es decir un baile, presidido por el altar en que se coloca muy engalanado el cuerpo de un niño, fallecido en "edad de la inocencia"; baile con el que se festeja la entrada de un santo más en la Gloria (y la niña que danza y la que duerme / en una caja de cartón con flores. /, de "A un retrato", *AOM,* LBP).

que las palabras *depongan sus armas* y sea el poema
una sola palabra entretejida, ...

De las funciones gramaticales. Igual que en toda la poesía anterior, en los poemas de *La estación violenta,* el uso mismo del adjetivo es ya un procedimiento artístico. Ahora ha perdido vigencia la adjetivación múltiple pero sigue siendo importante el modo de transformar el sustantivo en modificador de otro:

Tuna, espinoso *planeta coral,* ...

y sigue siendo importante también el hipérbaton desmesurado por el cual la modificación del adjetivo que se desplaza impregna todo el sintagma:

he aquí al *perro* y a su aullido *sarnoso,* ...

Persiste asimismo una de las tendencias generales de la adjetivación en la poesía de Octavio Paz que tiene mayor potencia expresiva: la "inconformidad", a veces franca "contradicción interna", entre el núcleo modificado y su modificador, desajuste a nivel de la denotación que activa extraordinariamente los dos "términos" del sintagma, creando nuevas significaciones:

el *minuto arrugado* de una espera

que en este caso también impregna casi siempre todo el sintagma o todo el verso:

la muchacha que aparece en la calle y es un
chorro de *frescura pausada*

Inconformidad entre el núcleo modificado y el modificador que, como rasgo innovador, ahora puede darse entre un adjetivo y su adverbio, con la misma expansión semántica:

Como una madre *demasiado amorosa,* una madre
terrible que ahoga, ...

Peculiaridades sintácticas. El fenómeno que llamé "anomalía sintáctica" al estudiar los rasgos de estilo característicos de la

poesía que recoge AOM y LBP ya no merece prácticamente la misma denominación. Es cierto que vuelven a darse algunas discretas desviaciones de la norma gramatical: verbo de decir que no rige parlamento alguno ("Y *digo mi rostro* inclinado sobre el papel..."), participio activo con valor de verbo conjugado como núcleo de una oración coordinada ("un árbol bien plantado mas danzante"); pero en el conjunto de las construcciones inusitadas pesa mucho más la expansión de la potencia connotativa que el grado de desviación. En última instancia, las anomalías responden ahora más decididamente a las exigencias de la poesía en lo que respecta a la síntesis y dinamismo de la expresión o en lo que toca a ciertos modos de intensificar la especial atmósfera del mensaje lírico. Y así nos encontramos con el intempestivo cambio de sujeto (anacoluto) que da cabal sentido a la especial significación de un fragmento de "Fuente":

> Todo es presencia, todos los siglos son este
> Presente.
> Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra,
> no hay lado opaco, todo es ojo,
> todo es presencia, *estoy* presente en todas partes
> y para ver mejor, para mejor arder, me apago
> ...
>
> (23; 29-30)

o la elipsis del sujeto, acusadísimo hipérbaton a fin de cuentas, que aparece al principio de "Mutra", en el fragmento ya transcrito al mostrar algunos efectos de la "reiteración" (cf. p. 271), entre los cuales la misma serie desmesurada de versos anafóricos y el polisíndeton son también, como allí destaco, peculiaridades de la construcción sintáctica que tienen una importante "significación".

Por último, cabe recordar, además de las construcciones voluntariamente ambiguas que tienen gran importancia en lo que respecta a curiosas modalidades del ritmo,[153] estructuras sintácticas que no son precisamente ambiguas sino todo lo

[153] Cf. *infra*, "Lo que dicen la sangre y la marea": *El ritmo del poema*.

contrario y que, sin embargo, hacen dudar al lector unos instantes por el contraste entre lo que él espera encontrar y la solución dada por el poeta:

> Hombre, árbol de imágenes,
> palabras que son frutos que son flores
> que son actos.

En este caso, lo más probable es que el lector tienda a leer el último verso como una serie de oraciones de relativo con un solo antecedente ("palabras"), pero la falta de comas indica claramente que es otra la intencionalidad del poeta.

El valor que tiene en el plano del contenido, en principio, el sucesivo cambio de antecedentes y su especial encadenamiento son el mejor ejemplo de lo que me induce a hablar de la *expansión connotativa* de las soluciones sintácticas.

Por lo que hace a los niveles más profundos de la desautomatización, la labor de Octavio Paz estriba en devolver a la palabra su capacidad de vocación mágica, de "inventar" la realidad con sólo nombrarla y en saber aprovechar, juntamente, la expansión de los valores connotativos que la polisemia puede dar a la expresión poética.

Como punto de partida, conviene tener en cuenta la *dilogía*, que aparece en la obra de Paz desde muy temprano. No creo que valga la pena detenerse aquí en los juegos tradicionales: mucho más atractivo es ver la manera como el poeta asume la ambigüedad, a conciencia del valor fático, y a la postre semántico, de hesitaciones momentáneas —es decir resueltas de inmediato por el discurso mismo— así como de ambivalencias permanentes que dan vibraciones especiales a un verso o a todo un importante fragmento; esto sin contar con la especial atmósfera del mensaje lírico si el poeta enriquece su natural (esencial) ambigüedad —un poema "nuevo" en cada "nueva lectura"—, saturando el discurso con especiales manifestaciones de fecunda polisemia.

Como ejemplos concretos, en un fragmento de "Piedra de sol", *llama* —sustantivo acusadamente reiterado— parece funcionar como verbo (final del tercer verso). Impresión que acentúa tanto el orden de las palabras como el ritmo especial

del endecasílabo (endecasílabo enfático) y, muy especialmente, el hiato al comienzo del sintagma:

> ...
> los ojos y son llama lo que miran,
> llama la oreja *y el sonido llama,*
> braza los labios y tizón la lengua,
> el tacto y lo que toca, el pensamiento
> y lo pensado, llama el que lo piensa,

Aun cuando la indecisión dure fracciones de segundo dado que los versos siguientes resuelven de inmediato la duda, ésta ha durado lo bastante como para crear una leve fractura en el discurso, la cual da, con gran economía de recursos, insospechable relieve al contenido y un importante giro al movimiento rítmico.

En otras ocasiones no se da la repetición del significante y no es totalmente seguro que la disemia está presente en la intención del poeta, con todo la ambigüedad puede ser muy sugestiva. Es el caso de estos *arroyos* que no sabemos si están aquí por mágica casualidad, o por la tendencia a agudas "restauraciones semánticas" a que nos tiene acostumbrados Octavio Paz:

> las calles del poblado eran arroyos secos...

o el caso de una *justicia al aire libre* de la que tampoco sabemos si esta justicia debe su certeza a la contaminación con el espacio abierto, en que se hace realidad, o a la vida de una sociedad que ha logrado mantener la sabiduría y la inocencia primeras:

> 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,

Un poco más adelante, en lo que hace más directamente a la "invención de la realidad", los poemas de *La estación violenta* hacen más clara que nunca la convicción de que para "cambiar al hombre y cambiar la sociedad" es necesario cambiar también la palabra. Y ésta es la más profunda razón de

ser del "neologismo": acudir a cerrar las brechas del lenguaje que ha de consagrar la reconciliación del hombre consigo mismo, las bodas de inocencia y experiencia, la restauración, en suma, de la unidad perdida.

Este objetivo da mayor sentido a la acusada polarización de los comportamientos verbales en un solo lenguaje eufórico. Lenguaje en el cual se hace difícil (cada vez más difícil, si seguimos el orden cronológico de los poemas) distinguir las fronteras entre los tipos de "neologismo" según su vía de cristalización.

Aquí siento que todavía pueden resultar relativamente claros los casos de *atracción semántica* fundados en evidentes relaciones semasiológicas:

> Fuera, en los jardines que *arrasó* el verano
> una cigarra se *ensaña* contra la noche

Pero junto a estos casos menudean contaminaciones en las que también inciden supuestos culturales:

> *torres, terrazas* devastadas, *babilonias,* un
> mar de sal negra, un reino ciego

Asociación pluralista que parece ser en más de una ocasión levadura del proceso que da imágenes continuadas —metáforas "trascendentes" en sentido estricto—, las cuales se dan ahora con mayor frecuencia que en la poesía de AOM y de LBP:

> el árbol de ocho brazos anudados
> que el *rayo* del amor derriba, *incendia*
> y *carboniza* en lechos transitorios

En cuanto a lo que llamé *correspondencias aspectuales* y *asociaciones libres,* al iniciar la revisión del "neologismo", en los poemas de *La estación violenta* resultan ser un solo procedimiento artístico.

Uno de los rasgos de estilo más notorios en esta poesía es la frecuencia con que aparecen en los poemas largas enumeraciones de aspectos parciales de la realidad o del vivir del hombre o del quehacer poético, de los que ya hemos visto su-

ficientes ejemplos. Por la unidad interna de estas enumeraciones fragmentarias, la enumeración en sí no puede considerarse un caso típico de asociación libre; pero lo cierto es que en tales complejos cristaliza un buen número de figuras en las que no es fácil distinguir el tipo de analogía. Vale decir que no es fácil distinguir si la analogía se queda en el plano de la correspondencia aspectual o se hunde en el nivel de la asociación libre; y esto porque aun en el caso de lo que podría ser una correspondencia morfológica o fenoménica el "plano evocado" encarna la iluminación de analogías casi tan profundas como las de la asociación libre:

> hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente,
> hay que remar siglos arriba,
> más allá de la infancia, más allá del comienzo,
> más allá de las aguas del bautismo,
> echar abajo las paredes entre el hombre y
> el hombre, juntar de nuevo lo que fue
> separado,
> ("El cántaro roto", 72-74)

> (el agua dulce de 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, más 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, 'única morada digna del
> hombre')
> ("Mutra", 74-78)

Imagen, metáfora y símbolo

Esta tensión espiritual que acorta las distancias entre los niveles y hasta direcciones de la analogía tiene su manifestación

más clara y trascendente en la nueva orientación de importantes estratos poéticos: la imagen, la metáfora y el símil, la cristalización y mecanismo interno de elementos simbólicos.

La imagen. Si bien es cierto que en la poesía de su estación violenta Octavio Paz llega a un acusado personalismo y que éste lo empuja a la preocupación decidida por la realidad inmediata, esta "circunstancialidad" no demora necesariamente a los poemas en especiales presentaciones del ámbito o de las cosas que conmueven al poeta. En otras palabras, esta poesía es más bien mezquina en la imagen propiamente dicha; por lo general la imagen se da cuando parece convocada con toda naturalidad por la organización interna del poema para dar apoyo a sus motivaciones primordiales, ya sea el caso de materiales poéticos que hacen cuajar definitivamente la visión poética central, ya sea el caso de elementos de transición entre diversas fases de esta nervadura:

> Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi
> cómo la noche se cubría de estrellas.
> ¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes,
> piedras ardiendo, respirando, racimos de
> piedras vivas,
> cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras
> sobre una espalda oscura,
> cuánto río allá arriba, y ese sonar remoto de
> agua junto al fuego, de luz contra la sombra!
> Harpas, jardines de harpas.
>
> Pero a mi lado no había nadie.
> Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes
> que estallan bajo el sol.
> No cantaba el grillo,
> había un vago olor a cal y semillas quemadas,
> las calles del poblado eran arroyos secos
> y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien
> hubiese gritado: ¿quién vive?
>
> ("El cántaro roto", 9-19)

Además, aunque no sea la norma, suelen aparecer imágenes breves: apuntes rápidos en los que sigue tan viva como antes la fruición de los sentidos:

Desde lo alto de su morenía una isleña
me mira,
esbelta catedral vestida de luz.
Torres de sal, contra los pinos verdes
de la orilla
surgen las velas blancas de las barcas.
La luz crea templos en el mar.

("Himno entre ruinas", 33-37)

Aun así, corresponde advertir que, tal como apunta en el último verso, sin desmentir el goce de los sentidos la mayoría de las imágenes (rápidas o extensas) terminan casi siempre por dejar que afloren analogías que en el fondo son originales revelaciones:

El mediodía alza en vilo al mundo.
Y las piedras donde el viento borra lo que
a ciegas escribe el tiempo,
las torres que al caer la tarde inclinara
la frente,
la nave que hace siglos encalló en la roca,
la iglesia de oro que tiembla al peso de
una cruz de palo,
las plazas donde si un ejército acampa se
siente desamparado y sin defensa,
el rincón visitado por los misántropos que
rodean las afueras: el pino y el sauce,
los mercados bajo el fuego graneado de los
gritos,
el muro a media calle, que nadie sabe quién
edificó ni con qué fin, el desollado, el muro
en piedra viva,
todo lo atado al suelo por amor de materia
enamorada rompe amarras
y asciende radiante entre las manos intangibles
de esta hora.

("Fuente", 1-14)

De esta manera, tanto los modos de destrivializar el lenguaje, en especial la analogía profunda que suele dar a la imagen este giro peculiar, como la actitud creadora que esta analogía

representa, da al discurso su entonación hermética, cuando no francamente onírica:

> Pantanos del sopor, algas acumuladas, cataratas
> de abejas sobre los ojos mal cerrados,
> festín de arena, horas mascadas, imágenes mascadas,
> vida mascada siglos
> hasta no ser sino una confusión estática que
> entre las aguas somnolientas sobrenada.
> agua de ojos, agua de bocas, agua nupcial y
> ensimismada, agua incestuosa,
> agua de dioses, cópula de dioses, agua de astros
> y reptiles, selvas de agua de cuerpos
> incendiados,
> ...
>
> ("Mutra", 56-63)

La metáfora y el símil. Tanto en estas imágenes como en otros momentos de los poemas de *La estación violenta* siguen apareciendo la *identificación* ("tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misterios paralelos,") esta vez seriamente comprometidas con la analogía profunda e, incluso, con visiones oníricas:

> corredores sin fin de la memoria,
> puertas abiertas a un salón vacío
> donde se pudren todos los veranos,
> las joyas de la sed arden en el fondo,
> rostro desvanecido al recordarlo,
> mano que se deshace si la toco,
> cabelleras de arañas en tumulto
> sobre sonrisas de hace muchos años,

la misma atmósfera que envuelve generalmente al símil de estructura tradicional:

> ¿caminé por la noche de Oaxaca
> inmensa y verdinegra como un árbol,
> hablando solo como el viento loco
> ...

Todos estos componentes de la tensión creadora componen de

seguro un modo de visión que da originales innovaciones tanto en el caso del símil como en el de la metáfora.

En el símil es frecuente que los nexos comparativos tradicionales sean sustituidos por otros signos lingüísticos que hacen más intensa y profunda la analogía misma:

> insectos *parecidos* al delirio
> *Huele a* sangre la mancha de vino en el mantel.

En cuanto a la metáfora las innovaciones son más importantes. No pienso sólo en el hecho de que ahora tanto las identificaciones como las aposiciones metafóricas ya no coinciden con la estructura del verso, salvo en "Piedra de sol", por razones obvias; ni en la mayor intensidad de la superposición del "plano real" y el "plano evocado" ni en la zona profundísima de la visión poética a la que corresponde casi siempre el plano evocado elegido, lo que responde evidentemente al nivel profundo de la analogía en sí. Cuando hablo de la renovación de la metáfora me refiero principalmente a un originalísimo recurso que sólo he registrado en "Himno entre ruinas" y "Piedra de sol" (la primera y la última composición, "suma" además, en el último caso, de la estación violenta de Octavio Paz). El recurso estriba en una curiosa inversión, o mejor dicho "quiasmo", de elementos —los núcleos, casi siempre— que componen el "plano real" y el "plano evocado"; y esto con soluciones tales que la nueva estructura pone en entredicho la distinción misma de dos planos, distinción que parecía haber resuelto definitivamente el mecanismo metafórico.

En el primer caso, el registrado en "Himno entre ruinas", el cambio formal es bastante claro y nítida su intencionalidad, esto es expresar la integración fecunda de las cosas en el instante privilegiado:

> Las apariencias son hermosas en esta su
> verdad momentánea.
> El mar trepa la costa,
> . . .
> un *puñado* de cabras es un *rebaño* de piedras;
> . . .

Los dos ejemplos restantes, pertenecientes a "Piedra de sol", son algo más complejos. En uno de ellos no hay quiasmo entre elementos de los diversos planos sino la inversión total de la dirección "normal" del pensamiento analógico; cambio de dirección francamente explosivo en lo que hace a la "invención" de la palabra:

> busco el sol de las cinco de la tarde
> *templado* por los muros de tezontle

En el último —o los últimos, según como se mire— el quiasmo se combina, para empezar, con un nuevo cambio de dirección en el pensamiento analógico (que bien podría no aceptarse como metáfora propiamente dicha) y luego con la deslexicalización de una frase hecha, "cruzar los aceros":

> bajo el follaje del sol caminamos, amor mío,
> somos dos *reflejos* que cruzan sus *aceros,*

Por otra parte, con este ejemplo podemos ver hasta qué punto las renovaciones del símil y de la metáfora atienden —como es típico en todo el lenguaje de Paz— mucho más a la significación de la palabra que a su decoro: el primer nivel de la invención está implícito (no son los aceros los que cruzan sus reflejos sino a la inversa), en el segundo nivel, el explícito, los amantes son *reflejos* (formas de la ambigüedad de hombre dividido, antes que entidades perfectas), que cruzan sus *aceros* (indicios de la ambigüedad de la experiencia amorosa).

Los elementos simbólicos. Como sabemos bien, en el lenguaje de Octavio Paz el último término de la polisemia es la significación simbólica, y en los poemas de *La estación violenta* la "analogía" fortalece la especial disemia de elementos simbólicos heredados de la poesía anterior (muro, sal, espejo,* piedra,* sangre,* agua *) y hace cristalizar definitivamente otras nuevas (surtidor, árbol,* insectos, ojo, flor, río,* luz *). Nuevo corpus en el cual tienen nivel de *palabras-indicio* (elemento simbólico propiamente dicho) las voces marcadas con asterisco, mientras que las restantes quedan en el plano

de *palabras-tópico,* por más que algunas pueden ser incorporadas —ocasionalmente y como significante subsidiario— a la sistemática estructura que ahora cobra el sistema de los referentes simbólicos.[154]

De las nuevas cristalizaciones vale la pena destacar la evolución de 'árbol', que al parecer se cubre totalmente en *La estación violenta* desde que empieza funcionando como núcleo de importantes metáforas, ya en "Himno entre ruinas":

> Hombre, *árbol de imágenes,*

función que sigue cumpliendo en todo el libro, casi siempre bajo la forma de "metáfora trascendente":

> que el agua muestre su corazón que es un racimo
> de espejos ahogados, un *árbol de cristal*
> *que el viento desarraiga*
> (y cada *hoja del árbol* vuela y centellea y se
> pierde en una luz como se pierden las palabras
> en la imagen del poeta),
>
> —
>
> La ciudad desvelada circula por mi sangre como
> una abeja.
> Y el avión que traza un gemido en forma de S larga,
> los tranvías que se derrumban en esquinas
> remotas,
> ese *árbol cargado de injurias que alguien sacude*
> *a media noche en la plaza,*

en alternancia con la función de elementos de comparación en más de un símil:

> como un árbol al que de pronto se le han secado
> las raíces, como una torre que cae de un
> solo tajo,

para terminar encarnando decididamente un símbolo:

[154] Cf. *infra,* VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA: *Sistema simbólico y significación.*

hasta que surja al fin el agua y crezca el
árbol de anchas hojas de turquesa

Símbolo cuya cifra o significación develan algunos versos o frases sintomáticas: "un árbol de cristal que el viento desarraiga", "un árbol bien plantado mas danzante" y, más recientemente, por todo un poema: "La arboleda": [155]

Enorme y sólida
pero oscilante
golpeada por los vientos
pero al suelo
encadenada,
rumor de millones de hojas
contra la ventana:
...

Lo que dicen la sangre y la marea

Ya hemos visto, al revisar diversos aspectos del ritmo en *A la orilla del mundo* y *Libertad bajo palabra,* que Octavio Paz sabe hacer de las diferentes "funciones rítmicas" una sola estructura: un complejo que tiene mucho que ver con la connotación de los signos lingüísticos parciales (léxico, sintaxis, figuras) y, por ende, con la connotación del signo lingüístico totalizador, que es el poema.[156]

Ahora, en *La estación violenta,* el poeta no sólo mantiene una estrecha interacción entre el ritmo acústico y el ritmo mental, entre el ritmo y el sentido, sino que afina la selección de los procedimientos que dan mayor eficacia a todas las "funciones rítmicas y afina también todos sus sentidos para penetrar más a fondo en sí mismo y ser más fiel a los dicta-

155 Publicado por primera vez en un desplegado incluido en la *Revista Iberoamericana,* XXXVII (enero-marzo 1971) 74 y recogido últimamente en *Vuelta* (Seix Barral, S. A., México, 1976), pp. 15-17.

156 En síntesis, dentro de la sistematización de Hjelmslev, el ritmo es "forma del plano de la expresión" y "Forma del plano del contenido; en la teoría de Jakobson estaría no sólo en el plano 'fático' sino también y con toda decisión en la 'poética' propiamente dicha".

dos de la sangre y a los ecos de aquel "mar" que alguna vez apareció confundido en el "insigth" con los movimientos de su yo y su conciencia.

Hemos visto también que el fenómeno del ritmo es uno solo, pero que es factible descomponerlo para ver con claridad sus diversas tensiones y componentes para apreciar los efectos especiales de cada uno de estos factores.

Con tales presupuestos, revisaré primero las relaciones entre el ritmo y los "metros" más frecuentes en *La estación violenta* y luego, con base en estas relaciones, trataré de entender y mostrar los componentes del ritmo integral de poemas que pueden ser tomados como paradigma de estas funciones poéticas en la estación violenta de Paz.[157]

Versificación y ritmo

De acuerdo con la tendencia a simplificar el cuadro de los procedimientos artísticos, en los poemas de *Estación violenta* se reduce notablemente el paradigma de la versificación. En lo que toca al carácter de los versos y sus combinaciones, la composición de los poemas adopta sólo tres formas: el *verso libre,* el *versículo,* y el *endecasílabo polirrítmico.*

El verso libre. En dos composiciones, "Fuente" y "El cántaro roto", el verso libre alterna con el versículo; "Himno entre ruinas" y "Repaso nocturno" se deciden por el primer tipo de versificación. Si comparamos el verso libre que aparece en AOM o en LBP con el que se da en *La estación violenta,* en los poemas citados se acentúa la preferencia por la combinación de versos largos, que en ocasiones lindan con el versículo. Con todo, no faltan las acusadas amplitudes entre una línea y otra que, como en la poesía anterior, tienen una notoria función connotativa:

> No preguntes más,
> no hay nada que decir, nada tampoco que callar.

[157] Además, el segundo aspecto de la "dispositio" o composición propiamente dicha, se verá en la sección *El ritmo del poema* y en el capítulo *Hacia el punto de partida,* "Dispositio y significación".

El pensamiento brilla, se apaga, vuelve,
idéntico a sí mismo se devora y engendra, se repite,
ni vivo ni muerto,
en torno siempre al ojo frío que lo piensa.

Volvió a su cuerpo, se metió en sí mismo.
Y el sol tocó la frente del insomne
brusca victoria de un espejo que no refleja ya ninguna imagen.

("Repaso nocturno", 68-76)

El versículo. Como puede verse en los fragmentos citados a lo largo de esta segunda parte (en particular los que pertenecen a "El río", "Mutra" o "Cántaro roto") el versículo presenta marcadas amplitudes entre una línea y otra, sin que esta modalidad rompa la estructura rítmica superior (el poema). Lo mismo que en las anticipaciones que ofrecen los poemas de AOM y de LBP, la línea del versículo está compuesta por cláusulas *rítmico-semánticas* representadas tanto por unidades "atípicas" como por versos tradicionales. En este último caso, el poeta recurre lo mismo a versos "largos" (del eneasílabo al dodecasílabo e incluso el alejandrino), que a versos "cortos" (del pentasílabo al octosílabo). Con frecuencia el versículo es una serie de versos tradicionales, heterosilábicos por lo general, que casi no admiten unidades atípicas. Dentro de la variedad natural de este sistema de versificación predominan tres ejes métricos: el heptasílabo, el eneasílabo y el endecasílabo.

En todos los casos, el principal factor de la estructura rítmica del poema, ejemplo acabado de "lo uno en lo vario", es la sabia combinación de las posibles estructuras acentuales de las "cláusulas rítmico-conceptuales" sucesivas, que integran una serie de versículos. Esto sin descartar la repetición inmediata del mismo esquema de acentos, la cual tiene una seria participación en la atmósfera particular lograda por el poema, o algún fragmento especial. Participación tan seria e importante como la repetición inmediata, o la frecuencia notable, de un mismo tipo de verso (por su medida y sus acentos) en las composiciones de versificación regular, isosilábica o no.

El endecasílabo. El endecasílabo polirrítmico es el verso elegido para dos composiciones: "Máscaras del alba" (81 líneas) y "Piedra de sol", larga tirada de 585 versos, si no tomamos en cuenta los seis últimos por ser idénticos a los cinco primeros y al primer hemistiquio del sexto.

En "Máscaras del alba" hay dos excepciones: el *eneasílabo* inicial y el *heptasílabo* que ocupa la *septuagésimo* primera "línea". Ninguna de las dos "irregularidades" es gratuita.

El endecasílabo inicial realza, apoyado por el encabalgamiento suave, al verso que le sigue (el primer endecasílabo), en el cual comienza a cuajar una metáfora trascendente. A su vez, el ritmo trocaico, que predomina en ambos versos, acentúa por contraste la reiteración de un mismo esquema acentual, el de los dos endecasílabos "enfáticos" en los que cristaliza definitivamente la metáfora compleja:

Sobre el tablero de la Plaza
se demoran las últimas estrellas.
Torres de luz y alfiles afilados
cercan las monarquías espectrales.
¡Vano ajedrez, ayer combate de ángeles!

Por su parte, el heptasílabo —metro normal de los primeros hemistiquios en los endecasílabos compuestos— resulta ser el centro de gravedad de un fragmento (versos 65 a 75) que separa dos hitos importantes del discurso poético: la "acumulación"[158] de revelaciones de lo que divide al hombre y el "remate" o "epílogo" del poema:[159]

...
el enterrado en vida con su pena;
la joven muerta que se prostituye
y regresa a su tumba al primer gallo
la víctima que busca a su asesino;
el que perdió su cuerpo, el que su sombra,

[158] Cf. *infra, El ritmo del poema:* "Lo que dicen la sangre y la marea" (Dispositio).

[159] Cf. *supra,* INVENTO LA PALABRA, "Sentido del ritmo", *Ritmo del poema.*

el que huye de sí y el que se busca
y se persigue y no se encuentra, todos,
vivos muertos al borde del instante
se detienen suspensos. Duda el tiempo,
el día titubea.
Somnolienta
en su lecho de fango, abre los ojos
Venecia y se recuerda: ¡pabellones
y un alto vuelo que se petrifica!
Oh esplendor anegado...
Los caballos de bronce de San Marcos
cruzan arquitecturas que vacilan,
descienden verdinegros hasta el agua
y se arrojan al mar, hacia Bizancio.

Oscilan masas de estupor y piedra,
mientras los pocos vivos de esta hora...
Pero la luz avanza a grandes pasos,
aplastando bostezos y agonías.
¡Júbilos, resplandores que desgarran!
El alba lanza su primer cuchillo.

Si comparamos el ritmo tenso, de versos cortantes, que caracteriza a la "enumeración" (líneas 45 a 64), lo mismo que el ritmo ascendente, exultante, de los versos finales (líneas 76 a 81), con el ritmo de los once versos que tienen por eje al heptasílabo, estos últimos resultan ser un remanso, una especie de "anticlímax" que separa las percepciones amargas, que ahonda el insomnio, de la visión redentora del alba, y ayuda a que este momento del mensaje lírico alcance su máxima significación.

Por añadidura, poco antes del heptasílabo eje, aparece un endecasílabo (línea 67), cuya cesura coincide con un corte sintáctico profundo (precisamente el final de la cláusula compleja que comprende el total de la "enumeración"), y el cual se transcribe *fracturado*, es decir con el segundo hemistiquio (comienzo de una nueva cláusula) "descolgado" en la línea inmediata inferior. El recurso es, a primera vista, un "artificio tipográfico" heredado de los primeros vanguardistas, subrayado en esta ocasión por el encabalgamiento (... "Som-

nolienta/ en su lecho de fango; ...); pero en el fondo va más lejos por sus efectos connotativos.

El ritmo del poema

La composición poética, nivel superior del orden rítmico, es ya el campo específico de lo que llamo *recurrencias fónico-semánticas* y de la *"dispositio"*, ya sea la organización elemental del material poético, ya sea la estructura superior del poema.[160] Con todo, no es ajena a este campo la función del verso en sí, infraestructura del orden rítmico, tal como lo insinúan ya los aspectos recién revisados en "Máscaras del alba". Aspectos que son una mínima parte del corpus de fenómenos que hasta hace muy poco se estudiaban principalmente —por no decir exclusivamente— como condiciones acústicas y formales de la versificación.

En otras palabras, esta segunda escala nos ha de ayudar a ver, sobre todo, el grado que alcanza la natural solidaridad de las diversas "funciones rítmicas" en los poemas de *La estación violenta*. Y esto con la ayuda frecuente que pueden prestarnos las facetas puestas de relieve en el análisis de "Máscaras del alba".

Recurrencias fónico-semánticas. Como ya hemos visto, éstas son funciones rítmicas que están a mitad de camino entre el verso (la infraestructura del sistema) y el poema en sí (el sistema propiamente dicho). Por lo mismo, algunas de ellas están más cerca de las relaciones sonido-sentido, mientras que otras se aproximan a las relaciones signo-referente, distinción que tomaré en cuenta al ir revisando el generoso cuadro de estas funciones rítmicas.

a) *Tempo del ritmo.*—Las composiciones de *La estación violenta* tienen normalmente un ritmo preciso, de versos cortantes, casi siempre muy tenso, inclusive cuando recurren al verso libre, o lo que es más inusitado, al versículo. Con todo,

[160] Cf. *infra*, VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA, "Estructura y significación".

como hemos podido ver recientemente, cuando el poema llega a momentos de gran intensidad y su ritmo cobra un tempo acelerado y ascendente, que parece ahogar casi al poeta —lo mismo que al lector— las composiciones suelen interpolar un período (a veces muy breve) de versos con movimiento laxo y hasta sinuoso. La interpolación no sólo es un oportuno remanso sino que también resulta ser un modo de intensificar —por contraste, cuando el poema retoma el ritmo inflexible, que mejor parece responder a la entonación del mensaje lírico—; de paso es asimismo un modo de afianzar las relaciones "sonido-sentido", también gracias al contraste anotado.

De todo esto resulta que los cambios en la estructura rítmico-sintáctica del poema no responden tanto a la intención de darle variedad musical al discurso como a la tensión intuitiva que hace del orden rítmico otro factor más de la intensa connotación.

Así en *La estación violenta* Paz matiza y da agilidad a la estructura rítmica con tres recursos primordiales: a) la *variación del tipo de un mismo metro;* b) el *encabalgamiento,* y c) la *ambigüedad de la pausa versal.*

Por lo que hace a la *variación del tipo de un mismo metro* (esquema acentual y estructura sintáctica), debemos recordar como punto de partida que el único metro en sentido estricto que usa Octavio Paz es el *endecasílabo polirrítmico* ("Máscaras del alba" y "Piedra de sol"), lo cual significa, para empezar, que en estos dos poemas se mezclan, por principio, los dos tipos básicos: el *endecasílabo común* o real (acentos constitutivos en sexta y décima) y el endecasílabo llamado *sáfico* de modo muy general (acentos constitutivos en cuarta y décima); a su vez se mezclan también los diversos subtipos del endecasílabo común: *melódico, heroico* y *enfático* (según que los acentos secundarios del primer período caigan en la tercera, en la segunda o en la primera y tercera sílabas). Con todo, si bien la libre combinación de estos tipos y subtipos es lo que caracteriza al endecasílabo polirrítmico, el poeta suele atenuar la mezcla indiscriminada y adecuar la "polirritmia" del endecasílabo a la tensión del poema o subunidades (temático-formales) de los mismos, según podemos ver en los versos 1-5; 63-81; de "Máscaras del alba", ya citados.

En ellos no abundan los endecasílabos *sáficos* en comparación con los endecasílabos *reales* y dentro de este último tipo la gran mayoría de subtipos está representada por los endecasílabos *enfático* y *heroico*. Lo que de verdad importa en esta selección es la frecuente repetición inmediata de un mismo tipo, reiteración que subraya cierto clima o entonación y, sobre todo, que tanto los endecasílabos sáficos como los enfáticos dan forma y especial relieve a los versos en los que cristalizan las "iluminaciones" fundamentales o las imágenes de mayor fuerza y peso en el mensaje lírico. Por ejemplo, versos 3, 5, 65, 76, 77, 78 y, muy especialmente, el 81:

El alba lanza su primer cuchillo

En lo que toca al *encabalgamiento:* tiene dos funciones especiales: *la distensión del ritmo* y *la acentuación de los significados*. El segundo efecto depende de las posibilidades de connotación que puede tener el encabalgamiento según que sea suave:

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?
¿cuándo somos de veras lo que somos?
bien mirado no somos, NUNCA SOMOS
a solas sino vértigo y vacío
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de otros,
...
("Piedra de sol", 505-509)

o abrupto:

el que perdió su cuerpo, el que su sombra,
el que huye de sí y el que se busca
y se persigue y no se encuentra, todos,
vivos y muertos al borde *del instante*
SE DETIENEN SUSPENSOS. Duda el tiempo,
...
("Máscaras del alba", 62-66)

Ahora bien, cualquiera que sea el valor connotativo del encabalgamiento, es bien notable su incidencia en el cambio

de la estructura rítmica, estricta y cortante, por el ritmo laxo y sinuoso que matiza el movimieno general del poema y exalta determinadas significaciones, y por ende, es también notable la ambigüedad —anulación casi— de la pausa versal.

En cuanto a la *ambigüedad de la pausa versal*, fenómeno casi siempre relacionado con el encabalgamiento (como una consecuencia de éste), conviene advertir dos cuestiones bien importantes. La primera es que no sólo tiene suficiente relevancia en las tiradas de versificación regular como podría parecernos, por razones obvias, sino que puede alcanzar bastante relevancia tanto en los casos de versificación regular como en los poemas compuestos a base del verso libre, lo mismo que en los que predomina el versículo:

La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía
de sí misma,
de su carga de sangre, de su carga de tiempo,
reposa
HECHA un ascua, hecha un sol en el centro del
torbellino.
El presente la mece.

("Fuente", 19-22)

La segunda cuestión es que en ocasiones, lo que es un encabalgamiento —desde el punto de vista formal— no tiene ninguno de los valores reconocidos por los teóricos porque en el fondo es una singular ambigüedad o franca ruptura del orden sintáctico:

señora de la flauta y del relámpago
terraza del jazmín, sal en la herida,
ramo de rosas para el fusilado,
nieve en agosto, luna del patíbulo,
escritura del mar sobre el basalto,
escritura del viento en el desierto,
testamento del sol, granada, espiga,
rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,

Esta serie de endecasílabos, tomados de dos secciones sucesivas, se caracteriza precisamente por su ritmo tenso y cortante, tempo logrado por: *a)* la pausa versal coincide —salvo dos excepciones (versos 143-144)— con el final de los sucesivos sintagmas, final "marcado" inclusive por los mismos "suprasegmentales" y, en consecuencia, por la puntuación, y *b)* ya sea que se trate de endecasílabos compuestos (5 + 6) o no, el último período mantiene en casi toda la serie el esquema acentual que le correspondería si fuera el segundo período de un endecasílabo *melódico* (´– – – – – ´). Con todo, dentro de esta serie, cuyo ímpetu pareciera querer dejarnos exhaustos, los versos 143 y 144 aflojan la tensión, entre el primero y el segundo se da un encabalgamiento abrupto, pero entre el segundo y el siguiente se da un leve titubeo sin que éste corresponda a otro encabalgamiento en sentido estricto puesto que el verso 145 comienza con una oración de relativo. Más aún: si nos dejamos llevar por la estructura sintáctica preponderante, nos tienta el hábito que el oído ya se ha formado y tendemos a leer el verso como si *días circulares* encarnara por sí solo una unidad, una aposición más de "señora de la flauta; pero el sentido real del fragmento nos indica que desde "días circulares" precisamente, fórmula atraída quizás por "años fantasmas", cambia la estructura sintáctica y comienza una nueva cláusula.

Algo parecido se da en un fragmento de "El cántaro roto", compuesto en versículos. El ritmo bastante preciso a pesar de los versos inusitadamente largos —sabemos que éstos forjan su particular ritmo interno mediante las "cláusulas rítmico-sintácticas"— cambia en las líneas 4-5; hasta ese momento, el "hay que..." se ha referido siempre a lo que el propio Paz llama una de las "consignas" de la poesía: *cambiar a la sociedad;* pero el "hay que..." inicial de la quinta línea parece referirse más bien a otra de las dos "consignas": *cambiar al hombre.*

1 Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar
  con las manos,
2 soñemos sueños activos de río buscando su cauce, sueños
  de sol soñando sus mundos,

3 el manantial de las palabras para decir yo, tú, él,
nosotros, bajo el gran árbol viviente estatua de
la lluvia,
4 para decir los pronombres hermosos y reconocernos y
ser fieles a nuestros nombres
5 *hay que soñar hacia atrás,* hacia la fuente, hay que
remar siglos arriba,
...

("El cántaro roto", 65-66; 70-73)

Así, los cambios "súbitos" y relativamente "inesperados" (¿hay de verdad algo "inesperado" en poesía?) de la estructura sintáctica y rítmica importan no sólo al ritmo general del poema sino también al sentido mismo del contexto, dado que las *vacilaciones* de la pausa versal son principalmente "posibilidades de lectura" o, cuando mucho, un leve titubeo que hace más firme y seguro el ritmo del fragmento que le sigue.

b) *Las formas reiterativas.*—Cuando revisé las posibles maneras particulares de la reiteración quedó claro que el procedimiento general no se queda en el plano de los efectos acústicos puesto que interviene con bastante peso tanto en la creación de una atmósfera o entonación particular, como en la configuración del ritmo general del poema.

Con frecuencia entonación y ritmo general resultan ser dos facetas de un mismo fenómeno.

En cuanto impulso básico de entonaciones particulares, en "repeticiones" típicas pueden acentuar la atmósfera hipnótica y el discurso concéntrico que responde a visiones fundamentales de los poemas de *La estación violenta* de Octavio Paz, ya sea la *imposibilidad del poema* ("El río"), ya sea *la prisión del ensimismamiento,* es decir los giros sin salida de un "yo" enclaustrado en sí mismo que repasa su "estar" a impulso de visiones oníricas:

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!

("Mutra", 1-8)

Aquí ya no se trata ni de la vivencia colérica del mundo dividido ni del ritmo cortante y tenso, que caracteriza a casi todo "El cántaro roto", sino de un "insight" con el movimiento generalmente laxo o moroso, que mejor le cuadra a este tipo de contacto con la realidad. En otros casos, otras formas de la reiteración (anáfora y aliteración paronomasia), combinadas con armonías vocálicas, pueden darnos momentos de tersa armonía y equilibrio:

El Fuerte que hinca la rodilla ante la luz
que irrumpo por la loma,
los parques y el corro cuchicheante de los
olmos y los álamos,
las columnas y los arcos a la medida exacta
de la gloria.

En cuanto factor del ritmo interno de los poemas, se dan formas de la reiteración que tienen especial importancia como elementos estructurales del mensaje lírico, elementos que ya hemos revisado desde otro punto de vista.

El más importante de estos factores es lo que podemos llamar *verso clave:* verso que se repite textualmente o con variantes a lo largo del poema y que puede tener variadas inflexiones expresivas.

Una de ellas, quizás la más representativa y la que me induce precisamente a llamarlo verso clave, es su manera de transformarse en elemento fático al marcar hitos sustanciales en el ritmo conceptual, hitos que muchas veces son un giro franco de la visión poética:

miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
—¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?,
...

("Piedra de sol", 251-254)

otra de las inflexiones es la de encarnar precisamente el "leit motiv" cuya presencia marca ya un ritmo especial en el poema, sobre todo cuando el verso se reitera textualmente a lo largo del poema:

Toda la noche batalló con la noche,
ni vivo ni muerto,
a tientas penetrando en su substancia,
llenándose hasta el borde de sí mismo.
...
Abrió los ojos, se encontró en la orilla
ni vivo ni muerto,
al lado de su cuerpo abandonado.
...
El pensamiento brilla, se apaga, vuelve,
idéntico a sí mismo se devora y engendra,
se repite,
ni vivo ni muerto,
en torno siempre del ojo frío que lo piensa.

(1-4, 19-21, 71-74)

Para hablar con propiedad, el verso clave no encarna por sí solo el "leit motiv", sino que es su centro de gravedad: el nudo de una visión en la que suelen superponerse los modos de expresión que he llamado "imagen incoativa" y "reiteración conceptual".

En cuanto a la reiteración con variantes del verso clave, hace que en él se superpongan el carácter de nudo del "leit motiv" y el de hito en la disposición de los materiales del poema: resulta ser un *verso de enlace* entre dos o más momentos del proceso creador:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,

es la primera noche, el primer día,
el mundo cambia cuando dos se besan
...
amar es combatir, *si dos se besan*
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
...
el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
"déjame ser tu puta", son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;

("Piedra de sol", 334-337, 365-369, 374-380)

Además, el verso de enlace suele tener, como lo indica el verso 375 de este fragmento, una importante relación con *la fractura del verso* que vimos al revisar "Máscaras del alba". En ese momento anticipé que la fractura del verso, con el segundo hemistiquio o el segundo período "descolgado" —según que se trate de un verso tradicional o de un verso libre y hasta de un versículo— puede parecer en principio una herencia de los primeros vanguardistas. Pero, aun cuando en la poesía de Paz reincida la búsqueda de incorporar sensaciones visuales al mensaje lírico, entre los artificios tipográficos de los seguidores de Marinetti y la manera de Octavio Paz hay una buena distancia: la misma que hay entre la intención de liberar la palabra, "desarticulándola" de sus nexos y, por lo mismo, del contexto, y el afán de darle su libertad original, "deslexicalizándola" para restaurar toda su capacidad connotativa y restaurar a fin de cuentas el lenguaje en sí. Esta diferencia es bastante clara en todos los casos en que aparecen versos *fracturados,* ya sea en composiciones que recurren al verso libre o al versículo, como en "Piedra de sol", poema en el cual este procedimiento artístico muestra toda su capacidad connotativa.

En "Repaso nocturno", por ejemplo, aparecen cuatro versos fracturados consecutivos:

¡Ciega batalla de alusiones,
Oscuro cuerpo a cuerpo con el tiempo sin
cuerpo!
Cayó de rostro en rostro,
de año en año,
hasta el primer vagido:
humus de vida,
tierra que se destierra,
cuerpo que se desnace,
vivo para la muerte,
muerto para la vida.

(32-37)

Aquí, la fractura de los versos da mayor énfasis a la correspondencia conceptual entre los hemistiquios de cada uno de los endecasílabos, lo mismo que subraya el antitético paralelismo interno de los alejandrinos, con lo cual el poeta logra una de las imágenes más certeras del "hombre dividido".

En "Piedra de sol" la fractura del verso es ya un procedimiento frecuente que ha desarrollado varias aplicaciones especiales. El hemistiquio "descolgado" resulta ser el modo de incorporar suavemente la expansión de iluminaciones con las que va creciendo el poema:

un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
...

(4-9)

o de abrirle paso, inclusive, a sustanciales "digresiones": [161]

[161] Cf. *infra*, VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA, "Estructura y significación".

presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:
yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
...
(225-234)

También puede ser el modo de dar mayor énfasis al centro de gravedad de un verso:

... las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, ...
(357-361)

Por último, el hemistiquio "descolgado" puede ser parte de un "verso clave" (o de los versos en que cristaliza un "leit motiv"), que se reitera con variantes. Por lo mismo, el hemistiquio viene a encarnar una variante de los versos de enlace, tal como lo vimos recientemente.

Con esto vemos que la fractura del verso no compete exclusivamente a los fenómenos del ritmo acústico (relaciones entre versificación y ritmo) sino que está a mitad de camino entre la recurrencia fónico-semántica, la reiteración en sí y otros elementos estructuradores que veremos de inmediato.

c) *Otros elementos estructuradores.*—Después de revisar los factores del ritmo interior del poema, cuya incidencia resulta más notable a primera vista —recurrencias fónico-semánticas y formas especiales de la reiteración, dos grupos de recursos

poéticos entre los que por cierto no siempre resulta fácil trazar fronteras netas–, queda todavía un tercer grupo de procedimientos artísticos. Es posible que éstos estén más cerca que los anteriores de la "reiteración conceptual", pero no por eso escapan a imbricaciones con los dos grupos anteriores, tal como las recurrencias fónico-semánticas y el estilo reiterativo tienen entre sí.

De estos elementos estructuradores del ritmo (mental y acústico), la "imagen incoativa" y la "acumulación" resultan ser quizás más importantes en *La estación violenta* que en la poesía de AOM y de LBP.

En el primer caso, quizás sea preferible hablar de "visión incoativa", dado que el especial momento del poema que parece resumir o, mejor dicho, desencadenar las motivaciones originales que después pueden seguir presentes como "leit motiv", es por lo general bastante dilatado y, además, combina o condensa un generoso complejo de figuras (imagen propiamente dicha, metáforas, símiles y símbolos). Ejemplo de esta realización particular son los primeros diez o doce versos de "¿No hay salida?" y de "El río". En ambos el comienzo toca la creación práctica, pero mientras que en "El río" este comienzo deriva al ideal de poesía y lo dicho en los primeros versos termina por ser el hito conductor de la composición, en "¿No hay salida?" lo dicho en los versos iniciales convoca, como por asociación, otros *motivos:* el "ser" y el "existir", el tiempo, la vida y la muerte. De todos ellos, el primero termina por predominar, erigiéndose en "tema" y eje del poema:

> En duermevela oigo correr entre bultos adormilados
> y ceñudos un incesante río.
>
> Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas,
> los gemidos del mundo confuso, despeñándose.
> Y mi pensamiento que galopa y galopa y no
> avanza, también cae y se levanta
> y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del
> lenguaje.

Hace un segundo habría sido fácil coger una palabra
y repetirla una vez y otra vez,
cualquiera de esas frases que decimos a solas en un
cuarto sin espejos
para probarnos que no es cierto,
que aún estamos vivos,
pero ahora con manos que no pesan la noche aquieta
la furiosa marea
y una a una desertan las imágenes, una a una las palabras
se cubren el rostro.

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo,
el tiempo de ayer, hoy y mañana
...

Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que
hago al ir cayendo desde mis pensamientos
...

Allá del otro lado, se extienden las playas inmensas
como una mirada de amor,
allá la noche vestida de agua despliega sus jeroglíficos
al alcance de la mano,
el río entra cantando por el llano dormido y moja
las raíces de la palabra libertad,
...

(1-4, 8-13, 21, 28-30)

En cuanto a la "acumulación", sabemos que de por sí la simple enumeración de verbos conjugados y de sustantivos (ya en oraciones simples, ya como voces autónomas) tienen un efecto dinámico ascendente. Y en *La estación violenta* Octavio Paz se sirve, más frecuentemente que en AOM y LBP, de la "acumulación", aprovechando en primer término su efecto dinámico ascendente, siempre totalizador, para dar al ritmo de los poemas matices particulares que se integran al espíritu típico de su obra: [162]

[162] Uso únicamente ejemplos de poemas en verso libre o en endecasílabos, para no repetir demasiado los ejemplos; la mayoría de estas inflexiones de la "enumeración unitiva" se dan también —salvo la de tipo "letánico"— en poemas compuestos en versículo. Cf. *a)* tensión ponderativa: "Mutra" (75-86); *b)* acentuación de la atmósfera y el ritmo obsesivos: "El cántaro roto" (38-52), "¿No hay salida?" (24-26).

a) Visión ponderativa en acumulaciones de elementos homogéneos:

> Los ojos ven, las manos tocan.
> Bastan aquí unas cuantas cosas:
> tuna, espinoso planeta coral,
> higos encapuchados,
> uvas con gusto a resurrección,
> almejas, virginidades ariscas,
> sal, queso, vino, pan solar.
>
> ("Himno entre ruinas", p. 268)

b) Acentuación de la atmósfera y el ritmo obsesivos en acumulaciones de elementos heterogéneos:

> ... nombres, sitios,
> calles y calles, rostros, plazas, calles,
> estaciones, un parque, cuartos solos,
> manchas en la pared, alguien se peina,
> alguien canta a mi lado, alguien se viste
> cuartos, lugares, nombres, cuartos.
>
> ("Piedra de sol", p. 301)

c) Ritmo de salmodia con significación de una especial "letanía":

> ... vida y muerte
> pactan en ti, señora de la noche,
> torre de claridad, reina del alba,
> virgen lunar, madre del agua madre,
> cuerpo del mundo, casa de la muerte,
>
> ("Piedra de sol", p. 309)

VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA

Hermetismo y lucidez

Después del análisis, si no exhaustivo bastante prolijo de la poesía que resume, prácticamente, *Libertad bajo palabra* y de los poemas de *La estación violenta,* sigo creyendo que lo más incitante de esta poesía —si dejamos de lado hitos básicos de la "invención de la palabra"— es la fértil convivencia de *hermetismo* y *lucidez,* particularmente tenaz en el segundo libro.

El posible —ojalá sea un hecho— que en mi análisis de los temas en función de la forma y de las formas como fermento de los temas haya dado en los dos momentos con algunos de los factores de la lucidez penetrante de la poesía de Paz; por lo menos con los que tocan a lo certero de las intuiciones originales, a la agudeza del espíritu reflexivo y a la fecunda fruición de la palabra. En cuanto a la convivencia de hermetismo y lucidez, que me conmovió desde mi primer contacto con la poesía de Paz —*La estación violenta,* precisamente— creo haber encontrado, como fruto de "mi lectura", dos vías que muestran tanto la coexistencia del poeta visionario y la del poeta reflexivo como las imbricaciones entre el lenguaje hermético y la comunicación lúcida. Una de ellas es para mí la relación directa entre el impulso creador y la significación que logra la propia "dispositio" general, esto es la estructura misma del poema. La segunda es el desarrollo orgánico de los

elementos simbólicos, de tal modo que en éstos se ha dado un "sistema" de correlaciones —entre un símbolo y otro, pero sobre todo entre los signos lingüísticos de un mismo símbolo— que el sistema mismo es en sí un "significante".

Estructura y significación [163]

Tipos de estructura

En principio, las nueve composiciones incluidas en *La estación violenta* tienen una sola *Estructura tipo: introducción, desarrollo* y *remate.* Ahora bien, este esquema general tripartito, nos recuerda las argumentaciones escolásticas así como los esquemas de la lógica aristotélica y cartesiana y que es la estructura tipo de muchos discursos, en especial el de poemas lírico-narrativos (romance, "corrido") o de poemas didáctico-moralizantes y, por lo mismo, en la práctica no resulta tan simple como parece serlo por su enunciado. En primer lugar se advierte que los diversos pasos de cada composición (o en las subdivisiones de éstos) aparecen breves grupos de versos ("estrofas" en sentido lato), a veces un par de líneas, que sirven de transición y le quitan a la estructura general su rigidez aparente sin romper el esquema básico; en un segundo orden de cosas, lo que he llamado "estructura tipo" suele adaptarse no sólo a las articulaciones propias de la poesía lírica en general, sino que también responde —como lo he anticipado— al modo particular de experiencia que rige cada poema, y, consecuentemente, a su manera de tratar el tema.

En este último aspecto, lo que he llamado "introducción", aquella fase que en los poemas narrativos suele destinarse a situar temporal y espacialmente la anécdota, en los poemas de Octavio Paz cobra, invariablemente, el carácter de *moti-*

[163] R. Nugent ha escrito un interesante artículo sobre "estructura y significado" en "Piedra de sol" (*cf. 72, passim);* pero usa estos términos con un sentido distinto del que yo les doy en esta ocasión y por ello mezcla lo que es la "dispositio" con la interpretación que puede darse al título, al número de versos y al epígrafe con que el poema se publicó por primera vez.

vación, o sea el de una estrofa inicial, por lo general breve, que despierta el interés por la composición misma y por su tema básico gracias a las efusiones de un hondo lirismo. Además, esta estrofa suele insinuar ya la actitud creadora, y suele también anticipar los símbolos básicos y las imágenes fundamentales con que trabajará el poeta. Lo que he llamado "desarrollo" comprende, ya de plano, el tronco del poema, y en él toman su derrotero definitivo tanto el enfoque del tema básico, como la particular entonación poética de la composición. Lo que he llamado "remate" es la estrofa final, también breve casi siempre; como su carácter depende en gran parte del tipo de "desarrollo", esta estrofa puede tener dos objetivos especiales: *a)* el de alojar tanto el clímax del poema como el desahogo de la tensión lírica acumulada a lo largo de la fase anterior; *b)* contener la síntesis de los elementos temáticos diseminados o contrapuestos a lo largo del poema.

En definitiva, el "desarrollo" resulta la fase más importante de las composiciones no sólo desde el punto de vista temático, sino también desde el punto de vista formal. Por esta última circunstancia, tal fase nos interesa ahora de modo especial ya que puede adoptar subestructuras diferentes, las cuales terminan por definir el carácter total de las composiciones. Estas subestructuras, que por lo decisivo de su función llamaré "estructuras" de aquí en adelante, son tres: dos primarias, bien diferenciadas, y una tercera que combina estas dos.

Primer tipo. De las dos estructuras primarias, la más simple sigue un esquema que creo apropiado definir como una *progresión lineal abierta.* Progresión lineal porque después de la "motivación", Octavio Paz va repasando diversos aspectos del tema principal de acuerdo con un proceso vertical simple. Este proceso responde al movimiento relativamente libre de la introversión del poeta, y digo "relativamente libre" porque no se trata de una divagación incontrolada, sino de una serie de enfoques que parten de una *situación A*, bastante concreta, para llegar a una *situación B*, quizás imprevisible pero también definida como la anterior. Considero, además, que se trata de una estructura abierta porque las composiciones lle-

gan, en su revisión de subtemas, hasta donde lo quiso el poeta, y sentimos que el desarrollo podría seguir prestando atención (al menos teóricamente) a nuevas facetas del tema básico. Para ver claramente el carácter de esta estructura, lo mejor es revisar un ejemplo concreto:

MÁSCARAS DEL ALBA

TEMA: El insomnio con sus agonías hasta la llegada redentora del alba.

ESTRUCTURA:

I. *Motivación:* La pobreza de vida en lo confuso, estereotipado e inerte (versos 1-2):

Sobre el tablero de la plaza
se demoran las últimas estrellas.
Torres de luz y alfiles afilados
cercan las monarquías espectrales.

¡Vano ajedrez, ayer combate de ángeles!
fulgor de agua estancada donde flotan
pequeñas alegrías ya verdosas,
la manzana podrida de un deseo,
un rostro recomido por la luna,
el minuto arrugado de una espera,

II. *Desarrollo:*

Situación A. El infierno del insomnio (versos 13-76).

a) El asalto de lo informe y lo confuso como principio de la agonía (versos 13-20):

Abre los ojos el agonizante.
Esa brizna de luz que tras cortinas
espía al que la expía entre estertores
es la mirada que no mira y mira,
el ojo en que espejean las imágenes

antes de despeñarse, el precipicio
cristalino, la tumba de diamante:
es el espejo que devora espejos.

b) El contorno físico participa activamente del hastío y la angustia (versos 21-31):

el arpa de cristal de la cascada,
nada contra corriente hasta la orilla
del despertar: la cama, el haz de ropas,
las manchas hidrográficas del muro,
ese cuerpo sin nombre que a su lado
mastica profecías y rezongos
y la abominación del cielo raso.
Bosteza lo real sus naderías,
se repite en horrores desventrados.

c) La tiranía de los pensamientos obsesivos (versos 31-44):

El prisionero de sus pensamientos
teje y desteje su tejido a ciegas,
escarba sus heridas, deletrea
las letras de su nombre, las dispersa,
y ellas insisten en el mismo estrago:
se engastan en su nombre desgastado.

d) El "círculo infernal" de los insomnes (versos 45-67):

el señor que desciende de la luna
con su fragante ramo de epitafios;
la frígida que lima en el insomnio
el pedernal gastado de su sexo;
el hombre puro en cuya sien anida
el águila real, la cejijunta
voracidad de un pensamiento fijo;

...

la víctima que busca a su asesino;
el que perdió su cuerpo, el que su sombra,
el que huye de sí y el que se busca
y se persigue y no se encuentra, todos,
vivos y muertos al borde del instante

se detienen suspensos. Duda el tiempo,
el día titubea.

Transición (versos 67-77):

Soñolienta
en su lecho de fango, abre los ojos
Venecia y se recuerda: ¡pabellones
y un alto vuelo que se petrifica!
Oh esplendor anegado...
Los caballos de bronce de San Marcos
cruzan arquitecturas que vacilan,
descienden verdinegros hasta el agua
y se arrojan al mar, hacia Bizancio
Oscilan masas de estupor y piedra,
mientras los pocos vivos de esta hora...

III. *Remate:*

Situación B. Por fin, el triunfo, doloroso, de lo claro y lo distinto. Y con ello, la vigilia, el triunfo de la vida plena (versos 78-81):

Pero la luz avanza a grandes pasos,
aplastando bostezos y agonías.
¡Júbilos, resplandores que desgarran!
El alba lanza su primer cuchillo.

•

Segundo tipo. Esta segunda estructura es bastante más compleja: se trata, a mi ver, de un *discurso dialéctico cerrado.* Discurso dialéctico en cuanto que a partir de la "motivación", el poema crece a base de sucesivas antinomias, es decir que los diversos aspectos del tema básico van tomando forma desde dos perspectivas que se excluyen, o al menos contrastan. Finalmente, todo el discurso queda cerrado por el "remate", estrofa que ahora contiene la "síntesis" de las antinomias sucesivas. El ejemplo más típico de esta estructura nos es presentado por la composición que inaugura el libro:

HIMNO ENTRE RUINAS

TEMA: Las ruinas que a la luz resisten gloriosas el paso del tiempo son símbolo de la vida en plenitud: el goce de lo elemental, la potencia creadora. En cambio, los monumentos en sombras representan las verdaderas "ruinas" del hombre: la incomunicación, las instituciones que lo enajenan y aplastan, la impotencia creadora. Sólo la poesía, verdad última, puede conciliar "las dos mitades enemigas" gracias a su capacidad de romper la incomunicación, de rescatar al hombre para el goce de lo elemental, de crear un mundo nuevo.

ESTRUCTURA:

I. *Motivación:* Estremecimiento vital ante el paisaje inundado de luz espléndida (versos 1-10):

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en su verdad momentánea.

II. *Desarrollo*: La experiencia de un mundo que se debate entre la luz y la sombra (versos 11-61):

A. *Tesis:* Las ruinas en el esplendor del mediodía muestran plenitud de vida (versos 11-14):

el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

Antítesis: En la oscuridad, las ruinas resultan imagen de incomunicación y de muerte (versos 15-25):

Cae la noche sobre Teotihuacan.
En lo alto de la pirámide los muchachos
fuman marihuana,
suenan guitarras roncas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos
vida,
...
El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del
contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.

B. *Tesis:* Lo elemental, incontaminado, sólo vive y vibra en medio de la luz (versos 26-37):

Los ojos ven, las manos tocan.
Bastan aquí unas cuantas cosas:
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar.
...
La luz crea templos en el mar.

III. *Remate:* La síntesis final de las antinomias (versos 62-70): otra vez la magia de la espléndida luz cenital ilumina la conciliación de contrarios y la poesía, verdad última, rehace al hombre, al poeta y al mundo:

¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos,
todos atravesados por una misma y amarilla
dulzura!
La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:

Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores, que son frutos
que son actos.

Tercer tipo. Finalmente, PIEDRA DE SOL, el largo poema que cierra y resume *La estación violenta,* adopta la tercera estructura que puede ser caracterizada como una especial combinación de las dos estructuras primarias.

TEMA: Evocación autobiográfica, en la que predomina la necesidad de darle sentido a la experiencia erótica; experiencia cuyas vicisitudes contradictorias van convocando otras vivencias muy profundas también encontradas casi siempre. El hilo conductor y las "digresiones" acaban por reencontrar la unidad perdida.

ESTRUCTURA:

I. *Motivación:* Visión estremecida de la mujer amada, que a pesar del tono exultante deja escapar sutiles intuiciones de la ambigüedad radical del amor:

un cauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

II. *Desarrollo:* Su punto de partida no es tan nítido como en otras composiciones, adopta la "progresión lineal" a modo de cauce básico, y a él se pliega la comunicación de vivencias muy concretas que van configurando la historia íntima de Octavio Paz en dos coordenadas:

1. Discurso lineal:

1.1. Exaltación del poeta ante el triunfo del amor sensual, que incluye cierto toque neoplatónico (versos 32-33):

cuerpo de luz filtrada por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por su transparencia,

1.2. La entrega total (versos 34-66):

voy por tu cuerpo como por el mundo,
...
vestido del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño en esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,

1.3. Repentina conciencia de la enajenación que implica esa entrega total y rechazo de la pasión devastadora (versos 67-75):

voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

1.4. La soledad ante la pérdida del objeto amoroso y la memoria consoladora de un amor juvenil (versos 84-114).

1.5. De nuevo el recuerdo lacerante de su amor frustrado por temor a la enajenación. Visión negativa de aquella mujer amada (versos 194-243).

1.6. El recuerdo de un encuentro amoroso que salva a los protagonistas (¿uno de ellos, el poeta?) del horror y de la soledad (versos 287-332):

Madrid, 1937,
...
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna
nuestra ración de tiempo y paraíso,

1.7. De nuevo la memoria de amores felices y reconciliación con el amor (versos 407-433):

sigo mi desvarío, cuartos calles,
...
vuelvo a donde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río
creces como una espiga entre mis manos,
...
el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja,
el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre la yerba: el cielo baja,

2. Discurso dialéctico:

2.1. A medida que la confesión personal ha ido avanzando, y especialmente a partir del fracaso de la intensa experiencia amorosa con que se inicia el poema, momento en que cobra gran importancia la memoria (como recuerdo concreto y como forma de vivir), la progresión lineal empieza a ensancharse, cada vez más a menudo, en importantes meandros introspectivos. Y si bien éstos no se adhieren rigurosamente al "discurso dialéctico", no dejan totalmente de apoyarse en oposiciones y contrastes que o bien enfrentan los hitos introspectivos mismos, o bien contraponen alguno de ellos con determinadas fases de la historia íntima. Estos momentos de introspección que de acuerdo con lo dicho nacen motivados por ciertas fases de la confesión personal (progresión lineal), muestran

dos tendencias diversas. En algunos casos, la introspección se despersonaliza un tanto para incursionar por aspectos del amor que para el poeta representan facetas de su esencia misma:

2.1.1. La desconcertante ambigüedad de la mujer, "enredadera, planta venenosa / flor de resurrección, uva de vida", cuya dualidad es la base misma del poder creativo del amor y de su poder destructivo (versos 115-152).

2.1.2. Intuición repentina de lo que parece ser la fenomenología inexorable del amor (versos 244-260):

> miradas que nos miran desde el fondo
> de la vida y son trampas de la muerte
> —¿o es al revés: caer en esos ojos
> es volver a la vida verdadera?,

2.1.3. El amor como plenitud del ser y de la existencia frente a la impotencia moral de los que están incapacitados para amar (versos 333-374), y la potencia creadora del amor natural, espontáneo, frente a la frustración del amor "institucionalizado" (versos 375-406):

> la tomó por esposa y como premio
> lo castraron después; mejor el crimen,

2.1.4. Frente al amor, la más cabal garantía de vida, la indiferencia radical del mundo resulta una no-vida (versos 434-506). Finalmente, la única vida posible es la fusión del ser: comunión de "el yo" con "los otros" (versos 507-527):

> no pasa nada, callas, parpadeas
> (silencio: cruzó un ángel este instante
> grande como la vida de cien soles)
> ¿no pasa nada, sólo un parpadeo?
> . . .

¿no son nada los gritos de los hombres?,
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?
...

el monumento somos de una vida
ajena y no vivida, apenas nuestra,

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?
¿cuándo somos de veras lo que somos?
bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos la vida
la vida —pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos—,

2.2. En otros casos, el movimiento introspectivo no se aleja sensiblemente de las vivencias personales, y sus vivencias suelen ser más breves que en el caso anterior. Los fragmentos de este tipo que descubro en el poema son los siguientes:

2.2.1. La función de la memoria en el rechazo del amor (versos 76-83):

corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,
las joyas de la sed arden al fondo,
rostro desvanecido al recordarlo,

2.2.2. Intuición del presente, tiempo instante, como la única realidad del tiempo, y la vida cíclica como la única forma real de vida (versos 153-193):

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:

2.2.3. Divagación de la memoria, cuyos aportes resultan prácticamente intemporales (versos 256-286).

2.2.4. Letanía-imprecación dirigida a la mujer, en la que el poeta vuelve —más decididamente— a la tradición neoplatónica (versos 528-573).

III. REMATE:

El *remate* adopta, naturalmente, el msmo carácter mixto del "desarrollo". Y en la última "estrofa" (versos 574-593) el mensaje lírico no sólo alcanza su clímax (como suele suceder en las composiciones lineales), sino que también llega a la síntesis de las encontradas vivencias del poeta, las cuales inspiraron inquisiciones sobre la realidad esencial del amor; inquisiciones cuya disposición es bastante parecida a la de las oposiciones y contrastes que albergan los poemas con estructura dialéctica.

Dado que el *desarrollo* de "Piedra de sol" tiene dos tipos de discurso bien definidos: fragmentos de una confesión personal, destinados a desentrañar "arquetipos" del vivir del hombre. Y dado que las dos fases se enlazan entre sí mediante períodos de transición que les dan el continuo formal y temático, considero que este poema tiene una *estructura cíclica.*

Sobre la función y sentido de las estructuras

El hecho de haber reconocido tres estructuras que pueden adoptar las composiciones de *La estación violenta* no es suficiente. Falta todavía mostrar la función y el sentido de cada una. En otras palabras, falta ver si los esquemas, según los cuales se organiza la materia poética, son puramente ocasionales, o si responden a una superestructura bien definida.

En este segundo plano del análisis, el repaso de los poemas nos muestra que cada una de las estructuras reconocidas responde a un particular modo de experiencia.

a) En ciertas circunstancias, el "yo" de Octavio Paz parece quedar prisionero de una intuición primaria, y en estas ocasiones el poeta se queda contemplándose y contemplando las formas (oscuras u hostiles) de su propia realidad. Tal es el caso de *Máscaras del alba* (el poema ya analizado), de *Repaso nocturno* (nueva incursión por la experiencia dolorosa y fantástica del insomnio), de *El río* (sobre las vicisitudes de la creación poética) y de *¿No hay salida?* (la relación del "yo" y el tiempo). En todos estos poemas, *los cuales permanecen muy ligados de modo explícito a lo circunstancial y anecdótico,* el *desarrollo* adopta la "progresión lineal", o sea la revisión sucesiva de varias facetas del tema principal. El poeta no agota, por cierto, todos los posibles aspectos, sino aquellos que en un momento dado sacuden su ánimo. Por esta razón, la estructura del poema (no el poema mismo) queda potencialmente abierta, y el *remate* sólo nos da la última nota de la vibración lírica de toda la composición.

b) Otras veces, en cambio, el poeta entra en franco conflicto con su mundo, y este conflicto genera una fuerza centrífuga que lo desensimisma y lo lanza al vacío, lo empuja a una inalienable peregrinación a las fuentes con su personalidad desdoblada en un "yo" que busca y ofrece principios de solución, y un "yo" que les pone reparos (o los rechaza directamente). Sólo después de varios intentos, las "dos mitades enemigas" coinciden en una verdad, o mejor dicho en una "certeza". Además de *Himno entre ruinas* (ya analizado), responden a esta actitud creadora los poemas *Fuente* (actitud y significación del poeta), *Mutra* (la unidad de los contrarios) y *El cántaro roto* (valor y función de la poesía). Estos poemas, *que muy pronto se desembarazan del impacto de lo anecdótico y circunstancial,* dan buena fe de la preocupación de Octavio Paz por interpretar la realidad secreta del mundo y de su alta capacidad para lograrlo como poeta. En todos estos casos, el desdoblamiento de la personalidad del poeta lo lleva naturalmente a desenvolver sus intuiciones a base de antinomias y a dar a los poemas citados un *desarrollo* dialéctico. Coherentemente, el *remate* cierra y sintetiza las antinomias espirituales y formales.

c) Por último, el largo poema "Piedra de sol", que combina la historia íntima con la visión de los variados incidentes de la experiencia amorosa, bajo la especie de aspectos que configuran un paradigma del amor humano, adopta un *desarrollo cíclico* al cual se acomoda perfectamente la inclusión de excursos sobre el carácter esencial del amor dentro de la confesión personal. Es cierto que algunos críticos interpretan esta composición como un poema circular; es probable que ello se deba al hecho de que el poema termina repitiendo exactamente los cinco versos iniciales y parte de la sexta línea, como si Octavio Paz dejara abierta (voluntaria o subconscientemente) la posibilidad de que en cualquier momento el drama vuelva a comenzar. En principio esto es aceptable; pero conviene destacar que esa repetición es sólo una parte del remate, que si bien no cierra cabalmente el poema, según lo dicho en el análisis particular, resume prácticamente toda la composición. Además, y esto es lo definitivo para justificar mi interpretación, el Octavio Paz que repite los versos con que inició el poema es ya, después de su peregrinaje interior, un "hombre nuevo", lo cual es muy importante para entender el sentido profundo de ese final.

Con todo lo dicho espero haber mostrado satisfactoriamente mi convicción de que las estructuras de las composiciones de *La estación violenta* no son casuales (o arbitrarias) sino que son la "forma del contenido".

Sistema simbólico y significación

Palabras-tópico; palabras-indicio

Al revisar el lenguaje de *La estación violenta,* advertimos muy pronto la presencia de palabras-tópico, algunas de las cuales vienen de la poesía anterior:[164] *agua, luz, río, piedra, espejo, sangre, ojo, árbol, sueño.*[165]

[164] Cf. *supra,* LA INVENCIÓN DE LA PALABRA, "Polisemia y 'neologismo' ".

[165] Cf. E. Dehennin, *31, passim,* y R. Phillips, *95,* pp. 101-109.

Los caballos de bronce de San Marcos
cruzan arquitecturas que vacilan,
descienden verdinegros hasta *el agua*
y se arrojan al mar, hacia Bizancio.

("Máscaras del alba", 71-74)

Toco *la piedra* y no contesta, cojo la llama
y no me quema, ¿qué esconde esta
presencia?

("Fuente", 36)

¡Estatua rota,
columnas comidas por *la luz,*
ruinas vivas en un mundo de muertos en
vida;

("Himno entre ruinas", 12-14)

Muy pronto advertimos también que algunas de estas palabras clave no resultan tan inocentes: aparecen en ciertas imágenes y metáforas con una vibración especial, que si bien no podemos considerar simbólica en sentido estricto, llevan agua hacia ese molino. En otras palabras, si no tienen cabalmente valor simbólico, tampoco tiene la denotación "normal": Tienen una denotación especial y, por lo mismo, una connotación *muy ligada,* en cuanto fenómeno a las que pueden dar el "neologismo" e incluso la "asociación libre":

Ver, tocar formas hermosas, diarias.
Zumba la luz, dardos y alas.
Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
Como el coral sus ramas en *el agua*
extiende mis sentidos en la hora viva:

("Himno entre ruinas", 49-53)

el muro a media calle, que nadie sabe quién edificó
ni con qué fin, el desollado, *el muro en piedra*
viva,
todo lo atado al suelo por amor de materia enamorada,
rompe amarras

("Fuente", 12-13)

Este día herido de muerte que se arrastra a lo largo
del tiempo sin acabar de morir,

("Mutra", 9)

En duermevela oigo correr entre bultos adormilados
y ceñudos *un incesante río.*
Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas,
los gemidos del mundo confuso, despeñándose.

("¿No hay salida?", 1-2)

te pareces al filo de la espada
y a *la copa de sangre* del verdugo
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
el alma y la divide de sí misma,

("Piedra de sol", 119-122)

Con estos últimos ejemplos creo que ya no es necesario insistir en que tanto la connotación como la denotación de las palabras clave están suficientemente vinculadas al lenguaje simbólico de *La estación violenta.*

Las formas simbólicas

En rigor, el dinamismo de los elementos simbólicos es una nota implícita en su propia naturaleza [166] y no puede llamarnos la atención que se mantenga esta flexibilidad en nueve composiciones bastante extensas y numerosas. Lo que no es de

[166] Al estudiar los "símbolos" en *La estación violenta* y su sistema, parto de la base de que el poeta crea sus propios referentes simbólicos, que en ocasiones pueden coincidir o aproximarse a "símbolos universales" (significados históricamente connotados), sin que ésta sea "razón necesaria" especialmente en poetas que como Paz buscan la "autorrepresentación" del mundo con la mayor independencia posible de las explicaciones de la realidad "heredadas". Por lo mismo, lo que más me importa es ver la adecuación de los símbolos "universales" en el mensaje lírico de Paz, la creación de símbolos "personales", que logran nuestra adhesión por la coherencia que guardan con la particular interpretación del mundo y, además, la cohesión del sistema de los referentes simbólicos, cualquiera que sea su origen.

ordinario tan frecuente, aquello en lo que se manifiesta la natural maestría de Octavio Paz, es que ese dinamismo propio respeta una estructura, un sistema, capaz de conservar toda la generosa expresividad de los símbolos establecidos sin caer en la confusión a la que están muy propensas estas referencias anímicas un tanto difusas y, además, fluctuantes. En este sistema se superponen la fenomenología típica y ya conocida de tales elementos poéticos, y algunos comportamientos originales. En principio, como es obvio, cada una de las formas simbólicas tiene un *significante típico* al que corresponde un *significado particular.* Ahora, la dinámica y el sistema propios de los símbolos de *La estación violenta* empiezan a hacerse visibles desde el momento en que advertimos que dentro de este canon general suelen darse dos fenómenos prácticamente inversos, pero íntimamente ligados entre sí. Uno de ellos es que *el referente* puede aparecer bajo nuevos significantes, los cuales están casi siempre dentro del campo semántico normal del significante típico, creando de este modo un tipo muy particular de "sinónimo poético"; el fenómeno inverso está dado por la posibilidad de que el *significante típico,* sufra ciertas alteraciones que matizan, o limitan o modifican (leve o sustancialmente) el significante particular primario. En la práctica, los dos fenómenos se combinan hasta formar una subestructura de las formas simbólicas que debemos tener muy en cuenta para el estudio de las mismas, y analizar en particular para captar la plenitud de significación del "símbolo" y de sus inflexiones.

Yo advierto que tal subestructura tiene dos niveles: 1. Nuevos valores *por extensión,* esto es, ciertas reflexiones del valor primario del símbolo en las que éste sigue muy presente como germen y núcleo del "campo semántico original", ahora amplificado, y 2. Nuevos valores *por combinación,* o sea la limitación, renovación y hasta negación (relativa) del valor primario. Este segundo efecto puede lograrse por varios caminos: *a)* "complementación adjetiva o adnominal" (representada por fórmulas simples o por oraciones subordinadas) que sufre el significante, ya sea éste el "típico" o alguno de sus equivalentes (por ej. "ESPEJO *sin revés:* no hay sombra"); *b)* nuevos valores por cambio ocasional de dirección, franca inversión a

veces, de la perspectiva típica de un símbolo (p. ej. "También las PIEDRAS *son* el RÍO"), y *c)* aparición ocasional de nuevos símbolos por oposición (implícita o explícita) a las formas ya codificadas (p. ej. SOMBRA [noche, yedra] ≠ LUZ; SEQUÍA [huesos, polvo] ≠ AGUA).

Así, debido a la flexibilidad y dinamismo que acabo de hacer notar, en síntesis, las palabras-clave han terminado por ser núcleos de un lenguaje denotativo-connotativo, "elementos, materiales" o "formas simbólicas" más que *símbolos* en sentido estricto.

Los símbolos típicos. Bien puede parecer que lo dicho hasta aquí responde más a un excesivo prurito de sistematización, que al lenguaje concreto de *La estación violenta.* Como prueba de objetividad,[167] convendría revisar ahora cada uno de los elementos simbólicos por separado, y reconocer tanto su *valor primario* como la configuración sistemática de las posibles inflexiones, primero *por extensión* y después *por combinación.*

Por razones de espacio, me conformaré con analizar en detalle únicamente los seis "símbolos" (o ejes simbólicos si se prefiere) que aparecen con mayor frecuencia, y cuya función referencial es bastante definida y, al mismo tiempo, muy generosa: AGUA, LUZ, RÍO, PIEDRA, ESPEJO Y SANGRE.

AGUA:

A pesar de ser uno de los elementos simbólicos más activos, no recurre casi, al menos de modo preciso, a equivalentes de la palabra-clave. Sólo en ocasiones parece que "mar", "ola" y "manantial" (que compartiría con RÍO) tienden a funcionar como sus sinónimos poéticos". Básicamente simboliza *el principio vital de la existencia superior,* cuyas manifestaciones primordiales son *la certeza espiritual* y la *capacidad de vivir en plenitud:*

[167] Objetividad o, mejor dicho, prueba de coherencia dentro de los resultados de un modo de lectura.

¿Qué yerba, qué *agua de vida ha de darnos vida,*
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?

("Himno entre ruinas", 18-21)

abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua

("Piedra de sol", 330-333)

Con frecuencia, este símbolo presenta valores que no son directamente el recién establecido, pero que dependen de él. Por extensión puede cobrar el significado de *factores de certeza espiritual* o de *plenitud de vida.* Entre estos factores, AGUA casi siempre simboliza la *creación poética* que "cambia a la sociedad y al hombre":

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que
soñar con las manos,
...
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado
del dormido la espiga roja de la resurrección,
el *agua de la mujer,* el *manantial* para beber y mirarse
y reconocerse y recobrarse,
el *manantial* para saberse hombre, el *agua* que habla
a solas con la noche y nos llama con nuestro nombre,

("El cántaro roto", 65-70)

y también *una de las visiones del amor y de la mujer amada:*

busco sin encontrar, busco un instante,
un rostro de relámpago y tormenta
corriendo entre árboles nocturnos,
rostro de la lluvia en un jardín a oscuras
agua tenaz que fluye a mi costado,

("Piedra de sol", 85-89)

voy por tus ojos como por *el agua,*

los tigres beben sueño en esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,

("Piedra de sol", 53-55)

Coherentemente, y ya dentro del *plano combinatorio,* todo aquello que limita o cuestiona las condiciones normales del agua, niega a su vez el valor primario del símbolo, lo mismo que sus significaciones por *extensión.* La limitación más frecuente es la de la fluidez del agua, nuestra experiencia predominante, y esta limitación puede significar *confusión espiritual:*

Pantanos de sopor, algas acumuladas, cataratas
de abejas sobre los ojos mal cerrados,
festín de arena, horas mascadas, imágenes mascadas,
vida mascada siglos
hasta no ser sino una confusión estática que
entre las *aguas somnolientas sobrenada,*

("Mutra", 62-64)

y, más propiamente, *impotencia creadora:*

Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza,
también cae y se levanta
y vuelve a despeñarse en *las aguas estancadas*
del lenguaje.

("¿No hay salida?", 3-4)

e inclusive *la vida raquítica, mediocre:*

Fulgor de *agua estancada* donde flotan
pequeñas alegrías ya verdosas,
la manzana podrida de un deseo,
un rostro recomido por la luna,
el minuto arrugado de una espera,
todo lo que la vida no consume,
los restos del festín de la impaciencia.

("Máscaras del alba", 6-12)

A veces, la falta de fluidez puede sugerir, por asociación, la idea de muerte, y sin que el símbolo cambie sustancialmente su significado —en este caso el de *impotencia creadora* momentánea— su referencia a la falta de vida plena se hace más rotunda:

> Mis pensamientos se bifurcan, serpean,
> se enredan,
> recomienzan,
> y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
> delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.
> ¿Y todo ha de parar en este *chapoteo de*
> *aguas muertas*?
>
> ("Himno entre ruinas", 57-61)

LUZ:

Este significante típico, que tiene abundantes equivalentes *(sol, día, alba, mediodía, resplandor, llama, transparencia)*, refiere de modo especial a *fuerza ordenadora del caos* y, por ende, *la potencia creadora:*

> La luz crea templos en el mar.
>
> ("Himno entre ruinas", 37)

> Todo es presencia, todos los siglos son este
> Presente.
> ¡Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia
> y su propia visión fuera de sí lo mira!
> ¡Hunde la mano, coge el *fulgor*, el *pez solar*,
> la *llama* entre lo azul,
> el canto que se mece en fuego del día!
>
> ("Fuente", 23-26)

A veces, el signo LUZ, puede aparecer, cuando tiene el valor primario de *fuerza creadora*, estrechamente ligado al símbolo AGUA; tanto, que en algún caso LUZ se presenta explícitamente como el origen del AGUA:

dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,
¿*la luz* nace frotando hueso contra hueso, hombre
contra hombre, hambre contra hambre,
hasta que surja por fin la chispa, el grito,
la palabra,
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol
de anchas hojas de turquesa?

("El cántaro roto", 61-64)

En cuanto a la conquista de nuevos valores por *extensión*, el signo LUZ suele cobrar dos significaciones típicas: *La glorificación del amor*, paralela a *la glorificación del cuerpo de la mujer amada:*

... el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre la hierba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, ...

("Piedra de sol", 422-426)

cuerpo de luz filtrada por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,

roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,

("Piedra de sol", 28-33)

Y *la reconquista (por lo general dolorosa) de la lucidez:*

Oscilan masa de estupor y piedra,
mientras los pocos vivos de esta hora...
Pero *la luz avanza* a grandes pasos,
aplastando bostezos y agonías.
¡Júbilos, *resplandores que desgarran!*
El alba lanza su primer cuchillo.

("Máscaras del alba", 77-80)

Ahora, en el *plano combinatorio,* el signo LUZ puede aparecer acompañado de modificadores que limitan, y hasta cuestionan, tanto el valor primario como los valores por extensión. A veces la restricción puede ser muy sutil, y significar entonces *debilidad de la fuerza destinada a ordenar el caos:*

> Allá, del otro lado, *un fulgor le hizo señas.*
> Abrió los ojos, se encontró en la orilla:
> ni vivo ni muerto,
> al lado de su cuerpo abandonado.
>
> ("Repaso nocturno", 18-21)

Otras veces la limitación es más franca, como más rotundo su significado, a tal punto que termina por sugerir la *inmersión en lo oscuro, elemental y confuso:*

> 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 de
> jadeo!
>
> ("Mutra", 4-8)

RÍO:

Su valor primario depende principalmente del carácter positivo que para Octavio Paz tiene toda *fluencia* por el hecho de ser uno de los máximos signos de vida y, al mismo tiempo, una forma de eternidad. De este modo, RÍO significa principalmente la valiosa naturaleza dinámica que se encuentra en todo tipo de fluencia. Ya en los aspectos más concretos, RÍO nos remite al *fluir de la conciencia:*

el río entra cantando por el llano dormido y moja
las raíces de la palabra libertad.

("¿No hay salida?", 30)

bañarse en la luz solar y comer frutos nocturnos,
deletrear la escritura del astro y *la del río,*
recordar lo que dicen la sangre y la marca, la tierra
y el cuerpo, volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce
de los caminos, adonde empiezan los caminos,

("El cántaro roto", 79-81)

tanto como al *fluir del ser y del hacer del hombre:*

como *un solo río interminable* bajo arcos de siglos
fluyen las estaciones y los hombres,
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de
fin y comienzo.

("El cántaro roto", 85-86)

o el *fluir de la existencia hasta la reconcilacón de los contrarios:*

porque
... la luz canta con un rumor de agua, con un
rumor de follaje canta el agua
y el alba está cargada de frutos, *el día y la*
noche reconciliados fluyen como un río manso,
el día y la noche se acarician largamente como
un hombre y una mujer enamorados,

("El cántaro roto", 82-84)

Creo que ante estos ejemplos puede notarse fácilmente que además del puro dinamismo, valioso ya de por sí, estas tres significaciones, relativamente parciales, tienen una importante nota que las unifica: toda fluencia es —en el contexto espiritual de Octavio Paz— un alienarse del "centro del origen" para reintegrarse a él más tarde o más temprano. En defini-

tiva, toda fluencia tiene la doble orientación casi dialéctica, de una misma corriente.

Pasando ahora al plano de las inflexiones por *extensión* y por *combinación,* los equivalentes manantial, fuente, surtidor del significante RÍO, y este signo mismo pueden remitir a vivencias especiales de las tres facetas, de verdad profundas y por momentos complejas: cara y envés de una misma realidad.

A veces se trata de *la experiencia del amor* en cualquiera de sus manifestaciones:

a. vuelvo adonde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, *como un río*
caminas y *me hablas como un río,*
creces como una espiga entre mis manos,

("Piedra de sol", 411-416)

b. voy por tu talle *como por un río,*
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina.

("Piedra de sol", 67-70)

Otras, el fluir de la conciencia se confunde con *la experiencia del automatismo psíquico del insomne:*

A zarpazos somnolientos el agua caía y se
levantaba,
se despeñaban alma y cuerpo, pensamiento y
huesos:
...

Río arriba, donde lo no formado empieza,
el agua se desplomaba con los ojos cerrados.
Volvía el tiempo a su origen, manándose.

("Repaso nocturno", 10-17)

Con mucha mayor frecuencia —bastante sintomática de la vieja preocupación por el ser de la poesía— y especialmente

en plano *combinatorio,* RÍO significa también (quizás como un eco del valor básico positivo que para Octavio Paz tiene lo que signifique "fluencia") *el ideal de la creación poética,* cuando no la poesía misma. En este caso, singular en muchos aspectos, la vivencia de la oposición de contrarios (la "poesía" y una forma especial de "antipoesía") es francamente angustiosa, así como es gratificante la posible conciliación de los opuestos ("resistencia" y "entrega" de lo inefable. En otras palabras, RÍO es —en relación directa con AGUA e incluso con LUZ— el ideal de la creación poética capaz de ordenar el caos, convivir con el misterio y, por lo mismo, capaz de "cambiar a la sociedad y al hombre":

La ciudad desvelada circula por mi sangre como
una abeja.
...
toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente
a fuente, piedra a piedra, toda la noche
sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la
ciudad habla dormida por mi boca
y es un discurso incomprensible y jadeante,
un tartamudeo de aguas y piedras batallando,
su historia.

Detenerme un instante, detener a mi sangre que va
y viene, va y viene, y no dice nada,
sentado sobre mí mismo, como el yoguín a la sombra
de la higuera, como Buda a la orilla del río,
detener al instante,
un solo instante, sentado a la orilla del tiempo,
borrar mi imagen del río que habla dormido y no
dice nada y me lleva consigo
sentado a la orilla detener al río, abrir
el instante, penetrar por sus salas atónicas hasta
su centro de agua,
beber en la fuente inagotable, ser la cascada de
sílabas azules que cae de los labios de piedra,
sentado a la orilla de la noche como Buda
a la orilla de sí mismo ser el parpadeo
del instante,
el incendio y la destrucción y el nacimiento

del instante y la respiración de la noche
fluyendo enorme a la orilla del tiempo,
decir lo que dice el río, larga palabra semejante
a labios, larga palabra que no acaba
nunca,

("El río", 1-19)

Pues bien, desde sus primeras composiciones ("Nocturno", *AOM,* LBP, de 1531, por ejemplo), Paz nos tiene acostumbrados a la vivencia de que este ideal es difícil de alcanzar y que la creación en sí es, por lo mismo, un hacer doloroso. Consecuentemente, en la cristalización verbal de esta vivencia y de sus posibles matices, tal como aparece en *La estación violenta,* abundan los versos en que el referente RÍO tiene sintomáticos modificadores, los cuales nos remiten al fracaso —imposibilidad de "decir" lo inefable— siempre acechante en la creación poética; modificadores en cuya significación cristalizan tres visiones básicas, de las cuales las dos últimas bien pueden considerarse en la práctica una sola:

a. Negación de lo que daba pie a la significación simbólica de RÍO, es decir negación de la fluencia misma:

Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se
enredan,
recomienzan,
y al fin se inmovilizan, *ríos que no desembocan,*

("Himno entre ruinas", 57-59)

b. En la segunda visión el RÍO es sólo la fluencia de elementos totalmente distintos del AGUA que, si bien no podemos llamar "innobles", tampoco son en sí la materia propia de la palabra:

1. En un caso puede ser algo que no es sino la falsificación, o cuando menos un remedo de la materia propia de la palabra, en el sentido que Paz da a este vocablo:

los ruidos que ascienden y estallan y los
que se deslizan y cuchichean en la oreja
un secreto que repta,
abren lo oscuro, precipicio de aes y oes, túneles
de vocales taciturnas,
galerías que recorro con los ojos vendados,
el alfabeto somnoliento cae en el hoyo
como un *río de tinta,*

("El río", 4-6)

2. En otro caso, mucho más frecuente y justificado —Paz conoce su facilidad verbal y los peligros que ésta esconde— río casi no es RÍO sino más bien una corriente ciega, furiosa e informe, que mal puede ser un ordenador del caos, sustancia del misterio, causa del renacimiento del hombre y de la unidad perdida:

... No,
detenerme, callar, cerrar los ojos hasta
que brote de mis párpados una espiga,
un surtidor de soles,
y el alfabeto ondule largamente bajo el
viento del sueño y la marea crezca en
una ola y la ola rompa el dique,
esperar hasta que el papel se cubra de
astros y sea el poema un bosque de palabras
enlazadas,
No,
no tengo nada que decir, nadie tiene nada
que decir, nada ni nadie excepto la sangre,
nada sino este ir y venir de la sangre, este
escribir sobre lo escrito y repetir la misma
palabra en mitad del poema,
sílabas del tiempo, letras rotas, gotas de tinta
sangre que va y viene y no dice nada y me lleva
consigo.

("El río", 25-30)

PIEDRA:

Piedra significa básicamente *todo lo que impide la relación humana:*

> El canto mexicano estalla en un carajo,
> estrella de colores que se apaga,
> *piedra que nos cierra* las puertas del contacto.
> Sabe la tierra a tierra envejecida.
>
> ("Himno entre ruinas", 22-25)

y muy especialmente lo que impide al poeta realizarse, o sea la *incapacidad de comunicación,* momentánea, generalmente.

> palabra que busca unos labios que la digan,
> sobre la antigua fuente humana *cayeron*
> *grandes piedras,*
> *hay siglos de piedras,* años de losas, minutos
> espesores sobre la fuente humana.
>
> ("El cántaro roto", 56-58)

Sobre esta base, PIEDRA suele alcanzar, por *extensión* el valor de *falta de lucidez, fuente* (¿o efecto?) de la incomunicación:

> y la ciudad va y viene y su *cuerpo de piedra*
> se hace añicos al llegar a mi sien,
> toda la noche, uno a uno, estatua a estatua,
> fuente a fuente, *piedra a piedra,* toda
> la noche
> sus pedazos se buscan en mi frente, toda la
> noche la ciudad habla dormida por mi
> boca
> y es un discurso incomprensible y jadeante,
> un *tartamudeo de aguas y piedra* batallando
> su historia.
>
> ("El río", 7-10)

PIEDRA tiene numerosa secuencia de equivalentes, quizás la más generosa de todos los símbolos: *losa, muro, cuarto* o *salón, columna,* etc. Sólo que estos equivalentes terminan por

ser muy a menudo nuevos signos que alcanzan cierta autonomía, fenómeno que los diferencia notablemente de sus congéneres en el caso de otras formas simbólicas (RÍO, p. ej.), y pueden dar por sí mismos importantes inflexiones muy especiales del valor primario, según su propio valor léxico: *losa* es piedra, pero ya labrada; *muro* es piedra, pero acondicionada por el hombre como elemento voluntario de separación, de incomunicación física; *cuarto* o *salón* son recintos, cerrados, cercados por muros, que enclaustran (voluntaria o involuntariamente) al hombre; *columna* es también piedra dispuesta por el hombre con un objetivo concreto, nada espontáneo. De este modo, la aparición de cada uno de estos nuevos signos, aun cuando conserve su relación intrínseca con PIEDRA, puede alcanzar la condición de elementos simbólicos de segundo grado, casi la entidad de una nueva forma simbólica. De este modo, el primitivo signo PIEDRA puede llegar a una desusada riqueza de inflexiones:

a. *La angustia de la soledad y de la vida marchita.*

> ... *cuartos* a la deriva
> entre ciudades que se van a pique
> *cuartos* y calles, nombres como heridas,
> *un cuarto con ventanas a otros cuartos*
> con el mismo papel descolorido
> donde un hombre en camisa lee el periódico
> o plancha una mujer; el cuarto claro
> que visitan las ramas del durazno;
> ...
> el silencio se esparce en olas verdes,
> todo lo que tocamos fosforesce;
> mausoleos del lujo, ya roídos
> los retratos, raídos los tapetes;
> trampas, celdas, cavernas encantadas,
> pajareras y *cuartos numerados,*
>
> ("Piedra de sol", 306-323)

b. Muchas de las *limitaciones o lastres del ser:*

> años fantasmas, días circulares
> que dan al mismo patio, *al mismo muro,*
>
> ("Piedra de sol", 144-145)

c. Cierto *estatismo de la memoria* que detiene el dinamismo de vida, o la envenena con penosos recuerdos:

> corredores sin fin de la memoria,
> puertas abiertas a un *salón vacío*
> donde se pudren todos los veranos,
>
> ("Piedra de sol", 76-78)

> *hay un muro,* un ojo que es un pozo, todo tira
> hacia abajo, pesa el cuerpo
> pesan los pensamientos, todos los años son este
> minuto desplomándose interminablemente,
> aquel *cuarto de hotel* de San Francisco me salió al
> paso en Bangok, hoy es ayer, mañana es ayer,
>
> ("¿No hay salida?", 37-39)

Ahora bien, en este plano de las inflexiones por extensión debemos tener cuidado con las interpretaciones demasiado mecánicas. Se da el caso de que algunos derivados gramaticales de *piedra,* así como algunos de sus "sinónimos" han roto sus ligaduras con PIEDRA como eje simbólico. Entre los posibles ejemplos está *petrificado,* que en el contexto de los poemas no vale por "hecho piedra", sino que tiene un valor totalmente nuevo que en el fondo está en pugna con la significación primaria del eje simbólico: "petrificado" nos refiere a veces al *esplendor de lo definido, rotundo, "perfecto".*

> Soñolienta
> en su lecho de fango, abre los ojos
> Venecia y se recuerda: ¡pabellones
> y un alto vuelo que *se petrifica!*
> Oh esplendor anegado...
>
> ("Máscaras del alba", 66-70)

y también *la magnificencia de lo firme y erguido:*

> Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo
> tanto esplendor, sequía, sabor de polvo,
> rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el
> pirú en medio del llano como un *surtidor petrificado!*
>
> ("El cántaro roto", 20-21)

A veces puede sugerir inclusive la *redención total* de circunstancias negativas:

> ... y el aciago
> fulgor de la desdicha como un ave
> *petrificando* el bosque con su canto
> y las felicidades inminentes
> entre las ramas que se desvanecen,
>
> ("Piedra de sol", 16-20)

Algo semejante ocurre con *roca*, que si bien es un "sinónimo" de piedra, desde el punto de vista léxico, no lo es generalmente en el plano de la expresión poética, puesto que casi siempre tiene un valor positivo, casi el de "sublimación" de la piedra, con lo que llega a cobrar una significación del mismo nivel que el de la primera inflexión meliorativa de *"petrificado"*:

> Y la cabeza cae sobre el pecho y el cuerpo cae sobre
> el cuerpo sin encontrar su fin, su cuerpo último.
> No, asir la antigua imagen: ¡anclar el ser y en la
> *roca* plantarlo, zócalo del relámpago!
>
> ("Mutra", 40-41)

En cuanto a los valores que se logran por *combinación*, éstos se orientan en dos vertientes. La primera, la más simple, es paralela (en cuanto mecanismo) a los casos ya vistos en el campo de otras formas simbólicas. En el ámbito de PIEDRA y sus equivalentes, cuando el signo aparece modificado por complementos de carácter adjetivo, lo más frecuente es que signo se revista de un aspecto más positivo que el del signo escueto. Tal aspecto no implica necesariamente un nuevo significado muy preciso, sino que resulta más bien un elemento que sugiere la presencia inminente de rectificaciones del valor primordial y básico de PIEDRA y de sus equivalentes más exactos:

> los parques y el cerro cuchicheante de los olmos
> y de los álamos,

las columnas y los *arcos* a la medida exacta de la
gloria,
la muralla que abierta al sol dormita, echada sobre
sí misma, sobre su propia hosquedad desplomada.

("Fuente", 719)

¿No hay relinchos de caballos a la orilla del río,
entre las grandes piedras redondas y relucientes,
en el remanso, bajo la luz verde de las hojas y los
gritos de los hombres y de las mujeres bañándose
al alba?

("El cántaro roto", 26-27)

La segunda vertiente es mucho más compleja y en cierta forma inusitada. Se trata nada menos de que el signo PIEDRA invierta su sentido original o básico debido a una renovación de la perspectiva del poeta. Una renovación que no es inmotivada ni arbitraria, sino que depende directamente de ciertas raíces de la visión del mundo de Octavio Paz; en este caso, del inquietante problema de la identidad de los contrarios:

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.
Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.
Pero también *las piedras pierden pie,* también *las*
piedras son imágenes,
y caen y se disgregan y *se confunden y fluyen con*
el río que no cesa.
También las piedras son el río

("Mutra", 42-48)

SANGRE:

Este nuevo símbolo, uno de los pocos que no tiene signos lingüísticos equivalentes, presenta un nuevo tipo de problema: a diferencia de los anteriores no tiene una connotación —positiva o negativa— cristalizada, bien definida, sino que resulta ambivalente, con la misma ambivalencia que los aspec-

tos de significado parecen tener en la conciencia de Octavio Paz. Por esta razón el símbolo resulta bastante complejo, pero no confuso y menos indescifrable. La complejidad de SANGRE resulta de dos alteraciones del sistema general: *a.* Por lo mismo que no tiene equivalentes, ya no podemos hablar de sustitutos por *extensión* ni de nuevos valores por combinación, y *b. Sangre* no tiene un solo valor primario, sino dos del mismo nivel. Valores ciertamente contrarios pero estrechamente enlazados entre sí.

Uno de ellos es el de *pura fuerza biológica,* visceral, que no suele aparecer en ejemplos muy explícitos, pero que se percibe en el contexto y puede resultar muy claro en inflexiones de carácter secundario. El otro valor, éste sí bastante explícito en varios fragmentos, es el de *la fuerza y fecundidad de lo instintivo:*

> Tras la coraza de cristal de roca busqué al hombre,
> palpé a tientas la brecha imperceptible:
> nacemos y es un rasguño apenas la desgarradura y
> nunca cicatriza y arde y es una estrella de
> luz propia,
> nunca se apaga la diminuta llaga, nunca se borra
> *la señal de sangre,* por esa puerta nos vamos
> a lo oscuro.
>
> ("Mutra", 53-60)

> La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía de sí
> misma,
> de su *carga de sangre,* de su carga de tiempo,
> reposa
> hecha un ascua, hecha un sol en el centro del
> torbellino.
> El presente la mece.
>
> ("Fuente", 19-22)

A pesar de esta ambivalencia, en el fondo superficial siempre hay algo —no olvidemos la tendencia sistemática— que termina por definir tanto la connotación ética de SANGRE como el valor primario en función. Este algo es, para empezar, la orientación temática del poema y, luego —aunque parezca una

incongruencia metódica— la pauta más clara (al menos en este estudio): la significación especial que cobra la forma simbólica a lo largo de cada poema y en este caso ya no importa (según lo que advertí al principio) buscar los nuevos valores por *extensión* y por *combinación,* sino reconocer por otros caminos (lo cual no significa negar el sistema en sí) las inflexiones "secundarias" del símbolo. A este respecto, la pauta más efectiva parece ser la distinción entre la connotación positiva y la negativa.

1. *La visión positiva.*—Muchas veces excitan favorablemente al poeta la fecundidad oscura de lo viviente lo mismo que la tremenda fuerza del instinto y su especialísima condición de misteriosa "vía de conocimiento". De esta actitud dependen consecuentemente los siguientes valores secundarios:

a. *Puerta de acceso a lo esencial del mundo y de la poesía:*

hay que desenterrar la palabra perdida, soñar
hacia adentro y también hacia afuera,
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara
a cara al mediodía y arrancarle su máscara,
bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos,
deletrear la escritura del astro y la del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la
tierra y el cuerpo,
volver al punto de partida,

("El cántaro roto", 77-80)

b. *La definición de la mujer a la luz del amor:*

puerta del ser, despiértame, amanece
...
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
el reino de pronombres enlazados

("Piedra de sol", 554-564)

2. *La visión negativa.*—En el acusado vaivén de apreciaciones encontradas, suele dominar en ocasiones la repulsa de las "potencias biológicas", por lo incontrolable de estas fuerzas, y de las "pulsaciones instintivas" por lo que tienen de irracional, informe y hasta automático, aspectos todos que implican la inminencia del caos. Ante esta reacción, SANGRE adquiere otro tipo de valores secundarios:

a) El sentido de *lastres de la conciencia* que ponen en entredicho la posibilidad de certeza espiritual.

> Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y
> alguien a mi lado escribe *mientras la sangre*
> *va y viene,*
> y la ciudad *va y viene por su sangre,* quiere
> decir algo, el tiempo quiere decir algo, la
> noche quiere decir,
> toda la noche el hombre quiere decir una sola
> palabra, decir al fin su discurso de piedras
> desmoronadas,
>
> ("El río", 31-34)

> Empezó el asedio de los signos,
> *la escritura de sangre* de la estrella en el cielo,
> las ondas concéntricas que levanta una frase
> al caer y caer en la conciencia.
>
> ("Repaso nocturno", 22-25)

b) Raíz de la "antipoesía" (ya sea por la incapacidad de la comunicación en sí, ya sea por una momentánea impotencia creadora) que —como sabemos— es casi consecuencia de la incertidumbre anterior y de los excesos de verbosidad estéril y vacía:

> no tengo nada que decir, nadie tiene nada que
> decir, nada ni nadie *excepto la sangre,* nada
> sino este ir y venir de la sangre, este escribir
> sobre lo escrito y repetir la misma
> palabra en mitad del poema,

sílabas de tiempo, letras rotas, gotas de tinta,
sangre que va y viene y no dice nada y me lleva consigo.

("El río", 28-30)

c) Manifestación clara de la "división del hombre" y la "del mundo": desde el derrumbe total de la vida (el caos) hasta la imposibilidad de vivir en plenitud.

Dime sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos
remolidos, dime, luna agónica,
¿no hay agua,
hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas
de pies desnudos sobre la espina,
sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo
el mediodía impío como un cacique de oro?

("El cántaro roto", 22-25)

ESPEJO:

ESPEJO, igual que SANGRE, no tiene equivalentes en cuanto elemento simbólico y en el análisis de sus valores tampoco importa buscar sustitutos por extensión, pero sí importan mucho las posibles inflexiones por *combinación,* en las que no cae SANGRE, al menos con carácter de rasgo pertinente. Por otra parte, a diferencia de SANGRE, ESPEJO tiene una sola significación primaria: la "oposición de los contrarios":

aun los que están solos llevan en sí su
pareja encarnizada,
en cada espejo yace un doble,
un adversario que nos refleja y nos abisma.

("Repaso nocturno", 44-46)

Experiencia angustiosa y bastante frecuente en la existencia del hombre:

es la mirada que no mira y mira,
el ojo en que espejean las imágenes

antes de despeñarse, el precipicio
cristalino, la tumba de diamante:
es el espejo que devora espejos.

("Máscaras del alba", 13-20)

Dentro de este eje de significación, ESPEJO representa generalmente una duplicidad dolorosa, sin esperanza de síntesis. Tal es el caso del *desconcertante desdoblamiento de la conciencia:*

no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante,

("Piedra de sol", 91-97)

Y el de la inexorable *ambivalencia del amor:* oposición entre el goce y la angustia, el goce de la posesión del otro y la angustia de la alienación por el otro, angustia que lleva al hartazgo del amor:

... tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas

("Piedra de sol", 202-208)

Con todo, en algunos casos, espejo parece sugerir por sí solo la posibilidad de síntesis. Curiosamente, esta alusión a "lo uno" está siempre relacionada con el tema de la creación poética. A veces, más que una síntesis cabal, espejo nos dice de la coexistencia (sincrónica) de los contrarios en la conciencia del poeta:

¿Dónde está el hombre, el que da vida a las
piedras de los muertos, el que hace hablar
piedras y muertos?
Las fundaciones de la piedra y de la música,
la fábrica de espejos del discurso y el castillo
de fuego del poema
enlazan sus raíces en su pecho, descansan en
frente; él los sostiene a pulso.

("Mutra", 49-52)

En otros casos, la unidad de los contrarios es explícita y "perfecta". Sólo que para llegar a esa síntesis el espejo ha dejado de serlo.

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que
son actos.

("Himno entre ruinas", 65-70)

Pero estamos ya en los dominios de las inflexiones por *combinación* y este último ejemplo nos presenta ya un mecanismo nuevo: la negación explícita del objeto real cuyo nombre se ha transformado en símbolo, es decir la negación de las condiciones esenciales del espejo. Negaciones que en el fondo representan, explicablemente, el reverso de la significación primaria:

a) *El triunfo de la inteligencia, de la poesía y de la vida misma* sobre las limitaciones que pudieron haber sufrido:

Volvió a su cuerpo, se metió en sí mismo.
Y el sol tocó la frente del insomne,
brusca victoria de un *espejo que no refleja ya*
ninguna imagen.

("Repaso nocturno", 76-78)

Todo es presente, *espejo sin revés: no hay sombra,*
no hay lado opaco, todo es ojo,
...
porque la gran esfera, la gran bola del tiempo
incandescente,
el fruto que acumula todos los jugos de la historia,
la presencia, el presente, estalla
como un espejo roto al mediodía...

("Fuente", 29-35)

b) *Liberación de la angustia provocada por lo que significa espejo* en primera instancia:

soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose
y llenándose,
no hay vértigo *ni espejo ni náusea ante el espejo,*
no hay caída,
sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta
los bordes, todos a la deriva:

("Mutra", 34-36)

Trama de los elementos simbólicos

Buena parte de los ejemplos ofrecidos han ido mostrando (a pesar del cuidado puesto en seleccionar fragmentos en los que apareciera cada vez un solo elemento simbólico) que los símbolos no aparecen aislados como si fueran medios de expresión autónomos, sino que, al contrario, quedan —de acuerdo con su natural modo de vida— en generosas constelaciones de los signos lingüísticos con su nueva significación. Acumulación en las que alguna-clave también puede aparecer con su referente normal.

De este modo, resultan frecuentes los casos de condensación, o mejor dicho, de saturación mutua entre dos o más elementos simbólicos mediante correlaciones de semejanza, correspondencia o contraste:

Oscilan masas de estupor y *piedra,*
mientras los pocos vivos de esta hora...

Pero la luz avanza a grandes pasos,
aplastando bostezos y agonías,
¡Júbilos, resplandores que desgarran!
El *alba* lanza su primer cuchillo.

Además, estas "constelaciones" pueden ser en algunos poemas —"Piedra de sol" resulta ser el más característico— un semillero de iluminación que hacen crecer la composición poética y que a la larga, terminan por ser recolectados en una nueva condensación, que en ocasiones puede ser un catalizador de la cristalización perfecta de la significación simbólica:

Un sauce de cristal, *un chopo de agua,*
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo
...

puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire,
para mirar la vida hasta la muerte,
rostro de mar, de pan, de *roca* y *fuente,*
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de *años como piedras*
oí cantar *mi sangre* encarcelada,
con *un rumor de luz* el mar cantaba,

una a una *cedían las murallas,*
todas las puertas se desmoronaban
y *el sol* entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi *bruto dormir siglos de piedra*
y su magia de espejos revivía:
un sauce de cristal, un chopo de *agua*
...

(1-11; 571-587)

Por otra parte la acumulación y correlación resulta ser en ocasiones la correspondencia entre símbolos de un mismo nivel o verhénte. Es decir la "suma" de una apreciación —ética en este caso— cuyas "referencias" reiteradas intensifican y ahondan las significaciones particulares:

Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi cómo
la noche se cubría de estrellas.
¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes, *piedras*
ardiendo, respirando, racimos de *piedras vivas,*
cuánta *fuente,* qué claridades, qué cabelleras sobre
una espalda oscura,
cuánto río allá arriba, y ese *sonar remoto de agua*
junto al fuego, de luz contra la sombra!
Harpas, jardines de harpas.

("El cántaro roto", 10-13)

Otras veces la correlación resulta ser nada menos que el contraste entre referentes, antítesis que hace más patente la significación de los elementos simbólicos enfrentados:

eres una ruindad que el mar asedia,
eres una *muralla* que la *luz* divide
en dos mitades de color de durazno,
un paraje de sal, *rocas* y pájaros

("Piedra de sol", 46-50)

En este contraste hay símbolos especiales cuya oposición se reitera a lo largo de todo el libro. El caso más característico es el de AGUA/PIEDRA:

Toda la noche *las piedras* rotas se buscan a tientas
en mi frente, toda la noche *pelea el agua*
contra la piedra,

("El río", 35)

ardo sin consumirme, *busco el agua*
y en tus ojos *no hay agua, son de piedra,*
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,

("Piedra de sol", 199-203)

Todavía más; bien puede suceder, como lo indica "tu boca sabe a polvo", que este contraste provoque la aparición de nuevas formas simbólicas, las cuales, aun cuando no lleguen a ser tan frecuentes como los símbolos primarios, sí son lo suficientemente activas como para generar ellas también sus propios equivalentes, p. ej. AGUA ≠ SEQUÍA o *huesos* y *polvo.*

Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de
huesos remolidos, dime, luna agónica,
¿no hay agua,
hay sólo sangre, sólo *hay polvo,* pisadas de
pies desnudos sobre la espina,

("El cántaro roto", 22-24)

En realidad, la antítesis no es siempre tan obvia como en este último ejemplo. Abundan los fragmentos en que el procedimiento es más sutil y a la par, más sugestivo: en ocasiones hay suficiente distancia entre los términos simbólicos como para que el nuevo signo cobre valor por sí mismo, y hasta es posible que el contexto dé por sobreentendido el elemento simbólico contradicho. En estos casos es bastante frecuente la presencia de SOMBRA o *yedra* y *noche* que denuncian la falta de LUZ:

Nueva York, Londres, Moscú.
La *sombra* cubre el llano con *su yedra* fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
su vello ralo, su tropel de ratas.
A trechos *tirita un sol anémico.*

("Himno entre ruinas", 38-42)

Se despeñan las últimas imágenes y el río
negro anega la conciencia.
La noche dobla su cintura, cede el alma,
caen racimos de horas confundidas, cae
el hombre
como un astro, caen racimos de astros, como
un fruto demasiado maduro cae el mundo y
sus soles.

("Mutra", 69-72)

te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
el alma y la divide de sí misma,

("Piedra de sol", 120-123)

Ante todos estos recursos poéticos "complementarios" la trama de las formas simbólicas y su fenomenología resultan ser una prueba de certeza en lo que toca a la interpretación de cada uno de los símbolos con la mayor objetividad posible en el análisis de un mensaje lírico altamente conmovedor y preñado de "entre líneas" que no estoy seguro de haber "leído" en su totalidad.

Finalmente, el análisis mismo de los principales elementos simbólicos, que aparecen en *La estación violenta,* da fe de la extraordinaria riqueza de estas formas poéticas y de su gran eficacia expresiva. Tomando cierta distancia denota que tienen mucho heredado. Es fácil reconocer, en principio, que el sistema simbólico hace pie en una antinomia que puede resultarnos familiar: todo lo *luminoso y translúcido, liviano y dinámico* es *ética y estéticamente positivo,* mientras que lo *oscuro y opaco, pesado y estático* soporta el estigma de *una naturaleza maleada o directamente perniciosa,* en última instancia. A su vez, algunos de los símbolos más activos (AGUA, LUZ, SANGRE) coinciden con viejas asociaciones, hundidas en el pensamiento mágico, que han tenido y tienen notable vigencia en la literatura. Por lo mismo, en estos casos la originalidad de Octavio Paz no reside en la fundación de todo el canon simbólico, sino en la capacidad, por una parte, de darles nueva vida a símbolos arcaicos, que podrían estar ya

desgastados por la estereotipia y, por otra, de crear (dicho sin titubeos) nuevos símbolos (PIEDRA, RÍO, ESPEJO, ÁRBOL) que son fecundos y sugestivos como los primeros. Crear "nuevos símbolos" aun cuando los signos lingüísticos que soportan el nuevo valor semántico resulten ser *palabras-tópico* y hasta *palabras-indicio* de otros poetas modernos.

Además, con mostrar estas dos formas de originalidad no se agota todo lo que debemos resumir sobre este tema. Es necesario también hacer presente que el examen de los elementos simbólicos, devueltos ya al contexto de cada poema y del libro en total, confirma la impresión inicial de su desarrollo sistemático y orgánico. "Sistemático" en cuanto que, una vez cristalizado el valor primario de cada forma simbólica, ésta ya no funciona caprichosamente, sino que por el contrario toda su flexibilidad, lo mismo que toda la pluralidad de variantes en sus manifestaciones, guardan una difícil coherencia sin grieta alguna. "Orgánico" en cuanto que este lenguaje simbólico forma una trama en la cual los diversos símbolos típicos y sus equivalentes cobran plena significación, desarrollan su máxima riqueza y muestran un alto grado de potencia connotativa.

Por último, la revisión de las formas simbólicas nos indica en forma incuestionable que si bien son la materia prima (¿o la fuente?) de una caudalosa poesía hermética, son también —por añadidura y aunque esto parezca una contradicción interna— la mejor clave para penetrar a fondo en la estación violenta de Octavio Paz y gozar al máximo de su plenitud artística.

POSDATA

La nueva estación

Entre "La estación violenta" y "Semillas para un himno"

Con todo lo visto hasta aquí, es válido sostener que la distancia entre la poesía de la estación violenta de Octavio Paz y su estación anterior es más una diferencia de grado que un cambio profundo. Dicho de otro modo, en los poemas del nuevo libro (escritos a lo largo de diez años), se satura y culmina una especial tensión creadora con su propio lenguaje, fertilizados ambos planos con importantes inflexiones renovadoras. Sólo que estas innovaciones quedan siempre más cerca del canon típico de la poesía resumida y condensada en *Libertad bajo palabra,* que de las innovaciones de *Semillas para un himno,* cuya importancia y carácter reconocieron tempranamente Alí Chumacero y Ramón Xirau:

> Desde "Semillas para un himno" (1954) Octavio Paz entró de lleno en una nueva forma de concebir el poema.[168]
>
> *Semillas para un himno* no es un libro de poesía desgarrada. No es tampoco un libro hermético... El poeta nombra las cosas. Lo que importa es ver *cómo* las nombra.[169]

[168] A. Chumacero, *29, passim.*
[169] R. Xirau, *124,* p. 28.

Recientemente, Guillermo Sucre empezó a hacer justicia a este libro ampliando las observaciones de sus antecesores con ciertas notas que aquí me interesan especialmente:

> ...en poemas como los de *Semillas para un himno* lo real y el lenguaje son dos maneras distintas pero paralelas de transcurrir el mundo; es decir, uno y otro son encarnaciones recíprocas y equivalentes. La duda es, pues, sustituida por la confianza en el lenguaje... estos fragmentos [los diez últimos versos de "Fábula"] son los sucesivos poemas del libro y las semillas que preparan su himno final. Éste, que no se da en el libro sino como proyecto, es, ... Unidad tensa (fusión de contrarios) y progresiva, es el punto hacia el cual tiende toda la poesía posterior de Paz.[170]

En resumen, la "nueva estación" de Octavio Paz no comienza en sentido estricto, para mí al menos, con *La estación violenta* sino con *Semillas para un himno,* libro en el que cambian profundamente la instalación del mundo y los medios de expresión porque en sus poemas predomina la visión serena del mundo y aun de sus contradicciones, a la vez que se enseñorea un lenguaje delgado y transparente (depresión de las asociaciones oníricas y hasta de los elementos simbólicos con el cambio, a veces, de la significación adquirida por ciertos significantes) y se enseñorea también un "neoinvencionismo" (escritura especialista —que nos anticipa la composición de *Blanco*— y búsqueda franca de la "complicidad activa" del lector). Innovaciones todas éstas que marcan decididamente el giro de la creación de Octavio Paz hacia la poesía de *Salamandra* (1958-61) y de *Ladera Este* (1962-68) y quizás también de *Pasado en claro* (1975), la última gran "suma poética" (¿nueva culminación y recomienzo?) de Octavio Paz.[171]

Culminación de la "poesía de la poesía", o lo que es lo mismo de la coherencia absoluta entre una nueva visión de la crea-

[170] G. Sucre, *110,* p. 54.

[171] Sólo al terminar este ensayo he podido leer *vuelta* y creo que mi sospecha de un "recomienzo", fue acertada. En el libro Octavio Paz vuelve a la poesía autobiográfica aunque de un modo que confirma al presocrático "nunca volvemos a bañarnos en el mismo río".

ción poética —la palabra es, al fin, poesía en sí misma— y de un testimonio sereno (por su asentimentalismo consciente) y ecuánime (hasta en su ironía) de la dramática ambigüedad del mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

I. Poesía de Octavio Paz

A) *Fuentes de los textos: siglas y contenido*

1. AOM: *A la orilla del mundo* y *Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones,* ARS, S. A., México, 1942 *(Poesía mexicana,* 2). Cito el poema-prefacio y las sucesivas secciones como "Palabra", *Aom, Primer día, Clara sombra, Raíz* y *Noche,* respectivamente.
2. *Entre la piedra y la flor,* Nueva voz, México, 1941 [Fechado en Mérida, Yucatán, 1937].
3. *La estación violenta,* FCE, México, 1958 *(Letras mexicanas,* 42); incluye el poema "Piedra de sol" publicado en 1957 (FCE, México; *Tezontle).*
4. LBP: *Libertad bajo palabra,* FCE, México, 1949 *(Tezontle)* [Contiene "Libertad bajo palabra", *Aom:* A la orilla del mundo, *Vigilias:* Vigilias, *Asueto:* Asueto, *Girasol:* El girasol, *Puerta:* Puerta condenada, "Himno entre ruinas"].
5. LBP. OP: *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1948),* 1ª ed., FCE, México, 1960 *(Letras mexicanas);* 2ª ed., 1968.
6. *Luna silvestre,* Fábula, México, 1933 [por ser hoy una rareza bibliográfica, cito los poemas del libro por la versión recogida en Julio Caillet-Bois: *Antología de la poesía hispanoamericana,* (cf. 24), pp. 1908-1910].

7. *Semillas para un himno*, FCE, México, 1954 *(Tezontle)*.

B) *Otras obras poéticas:*

8. *¿Águila o sol?*, FCE, México, 1951 *(Tezontle)*.
9. *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Ediciones españolas, Valencia (España), 1937.
10. *Ladera este (1962-1968)*, Mortiz, México, 1969 *(Las dos orillas)* [contiene *Ladera este, Hacia el comienzo, Blanco*].
11. *Pasado en claro*, FCE, México, 1975.
12. *Salamandra (1958-1961)*, 1ª ed., Mortiz, México, 1962 *(Las dos orillas)* [contiene *Días hábiles, Homenaje y profanaciones, Solo a dos voces*].

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: AUTORES Y SIGLAS

13. ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1950.
14. ALVAR, Manuel, "La noche oscura", de Dámaso Alonso, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 280-282 (octubre-diciembre 1973), pp. 112-135.
15. ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 1974 [II Época contemporánea].
16. APROXIMACIONES: Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, Mortiz, México, 1974 [colaboran Octavio Armand, E. Caracciolo Trejo, Julio Cortázar, Luis A. Díez, Manuel Durán, John M. Fein, Ángel Flores, Jean Franco, Carlos Fuentes, J. García Ponce, E. González Lanuza, Luis Leal, Carlos H. Magis, Julio Ortega, José E. Pacheco, Enrique Pezzoni, Julio A. Requena, Luis Mario Schneider, Roberta Seabrook, Tomás Segovia, Javier Sologuren, Guillermo Sucre, Ramón Xirau y Saúl Yurkievich].
17. BACIÚ, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Mortiz, México, 1974.
18. BAER, Rudolf, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1973.
19. BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 2ª ed., Paidós, Buenos Aires, 1967.

20. BEGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1954.
21. BERNARD, Judith Ann, "Myth and Structure in Octavio Paz, *Piedra de sol*", *Symposium* (Syracuse, EE. UU.), 21 (1967).
22. BORGES, Jorge Luis, "A quien leyere", *Fervor de Buenos Aires*, 2ª ed., EMECE, Buenos Aires, 1969.
23. —— "Borges y yo", *El hacedor*, 7ª ed., EMECE, Buenos Aires, 1971.
24. CAILLET-BOIS, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana*, 2ª ed., Aguilar, Madrid, 1965.
25. COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970.
26. COHEN, John Michel, *Poesía de nuestro tiempo*, FCE, México-Buenos Aires, 1963 (Breviarios, 171).
27. CORTÁZAR, Julio, "Homenaje a una estrella de mar", *Aproximaciones*, pp. 13-15.
28. CHUMACERO, Alí, "El cántaro roto. Un poema de Paz", *México en la cultura*, 492 (17 de agosto de 1958), p. 1.
29. —— "La poesía [1957], *México en la cultura*, 459 (19 de diciembre de 1957), pp. 1 y 2 [sobre "Semillas para un himno" y "Piedra de sol"].
30. —— "La poesía" [1958], *México en la cultura*, 511 (28 de diciembre de 1958), p. 3 [sobre *La estación violenta*].
31. DEHENNIN, Elsa, "Stone and Water Imagery in Paz's Poetry", THE PERPETUAL PRESENT (cf. *112*), pp. 97-105.
32. DURÁN, Manuel, "Octavio Paz en su libertad", *México en la cultura*, 408 (14 de enero de 1957), p. 2.
33. —— "Octavio Paz y los frutos de su *Estación violenta*", *Revista Hispánica Moderna* (New York), XXV, 1-2 (1959), pp. 101-102.
34. —— sobre "Piedra de sol", *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), 26 (abril-junio 1964), pp. 202-203.
35. —— "La poesía mexicana de hoy", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXXVII, 76-77 (julio-diciembre 1971), pp. 741-751.
36. —— "Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz", *Aproximaciones* (cf. *16*), pp. 88-95.
37. EMBEITA, María, "Octavio Paz: Poesía y metafísica",

Insula (Madrid), XXIII, 260-261 (1968), pp. 12-14. Entrevista.

38. ESTEVA FABREGAT, Claudio, "Octavio Paz, un ritmo existencial en la poesía". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 112 (abril 1959), pp. 63-65.
39. FEIN, John M., "El espejo como imagen y tema en la poesía de Octavio Paz", *Universidad de México* XII, 3 (noviembre de 1957), pp. 8-13.
40. —— "La estructura de *'Piedra de sol'*", *Revista Iberoamericana* (México), XXXVIII, 78 (enero-marzo 1972), pp. 73-94.
41. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, "Situación actual de la poesía hispanoamericana", *Revista Hispánica Moderna* (New York), XXIV, 4 (octubre 1958), pp. 321-330.
42. FORSTER, Merlin H. (ed.), *Letras de México (1937-1947). Índice anotado*, Universidad Iberoamericana, México, 1972.
43. FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. Traducción castellana de Carlos Pujol, Ariel, Barcelona (España), 1975.
44. —— "¡Oh, mundo por poblar, hoja en blanco! *Revista Iberoamericana* (cf. 98), pp. 161-176.
45. FRENK ALATORRE, Margit, "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. 1, Gredos, Madrid, 1960, pp. 51-78.
46. GAOS, José, *Filosofía mexicana de nuestros días*. Imprenta universitaria, México, 1954.
47. GARCÍA PONCE, Juan, "La poesía de Octavio Paz". *Aproximaciones*, pp. 19-27.
48. GILI Y GAYA, Samuel, *El ritmo en la poesía contemporánea* (Lecciones profesadas los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956). Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Barcelona, 1956.
49. GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, "A la orilla del mundo", *Aproximaciones*, pp. 118-122.
50. GREIMAS ALGIRDAS, Julien, *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Fragua, Madrid, 1973.
51. GROSSMANN, Rudolf, *Historia y problemas de la literatura Latinoamericana*, Revista de Occidente, Madrid 1972.
52. GUIRAUD, Pierre, "Les Fonctions secondaires du lan-

gage", *Le Langage*, Gallimard, Brujas (Bélgica), 1968, pp. 437-512, *Enciclopedie de la Pléiade*, 25).

53. HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La poesía castellana de versos fluctuantes*, en *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961 (Instituto de Filología Hispánica "Doctor Amado Alonso").
54. HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971.
55. HUERTA, Efraín, sobre "¡No pasarán!", *Taller poético*, México, 3 (marzo 1937), p. 45.
56. JAKOBSON, Roman, "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 347-395.
57. JIMÉNEZ, José Olivio (ed.), "Prólogo" a la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, pp. 7-32 (*El Libro de Bolsillo*, 289).
58. JUNG, Carl Gustav, "Psicología y poesía", *Filosofía de la ciencia literaria*, FCE, México, 1946, pp. 335-352.
59. LAMBERT, Jean-Clarence, Prólogo a *Aigle ou Soleil?*, Falaize, París, 1957 [edición bilingüe].
60. —— "Octavio Paz", *México en la Cultura*, 483 (15 de junio de 1958), p. 3.
61. LEIVA, Raúl, sobre "Piedra de sol", *México en la Cultura*, 449 (27 de octubre de 1957), p. 2.
62. LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969.
63. MAGIS, Carlos H., *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. El Colegio de México, México, 1969.
64. MARTÍN, José Luis, *Crítica estilística*, Prólogo de Helmut A. Hatzfeld, Gredos, Madrid, 1973.
65. MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*. Primera parte. Antigua Librería Robredo, México, 1949 (*Clásicos y modernos. Creación y crítica literaria*, 3).
66. —— *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*. Segunda parte, Guías bibliográficas. Antigua Librería Robredo, México, 1950 (*Clásicos y modernos. Creación y crítica literaria*, 4).

67. MONSIVÁIS, Carlos (ed.), *La poesía mexicana del siglo XX*. Empresas Editoriales, S. A., México, 1966.
68. MONTEFORTE TOLEDO, Mario, sobre *La estación violenta*, *Humanismo* (México), VII, 50-51 (julio-octubre 1958), pp. 133-134.
69. MÜLLER-BERGH, Klaus, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta", *Revista Iberoamericana* (cf. *98*), pp. 115-133.
70. NAVARRO TOMÁS, Tomás, Métrica española. *Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1956.
71. NELKEN, Zoila E., "Los avatares del tiempo en *Piedra de sol* de Octavio Paz", *Hispania* (USA) LII, 1 (marzo 1968), pp. 92-94.
72. NUGENT, Robert, "Structure and Meaning in Octavio Paz's *Piedra de sol*", Kentucky Foreign Language *Quarterly* (Kentucky, USA), XIII, 3 (Third Quarter 1966), pp. 138-146.
73. PACHECO, J. Emilio, "Sobre *La estación violenta*", *Estaciones* (México), III, 11 (otoño 1958), pp. 334-336.
74. —— "*Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz", *México en la cultura*, 624 (26 de febrero de 1961), p. 3.
75. PALAU, Joseph, sobre *Aigle ou Soleil?*, *Les lettres nouvelles* (Paris), LIV (1957), pp. 644-645.
76. PALAU DE NEMES, Graciela, "*Blanco* de Octavio Paz: una mística especialista", *Revista Iberoamericana* (cf. *98*), pp. 183-196.
77. PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Edición de Cuadernos Americanos, México, 1950; 2ª ed. corregida y aumentada, FCE, México, 1959.
78. —— *Las peras del olmo*, 2ª ed., Seix Barral, S. A., Barcelona, 1971.
79. —— "Poesía en movimiento" en *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, Siglo Veintiuno, México, 1966, pp. 3-34.
80. —— *Puertas al campo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967 (Poemas y ensayos).
81. PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 2ª ed., FCE, México, 1967 [con el nuevo e importantísimo epílogo "Los signos en rotación"].
82. —— "Destiempos de Blanca Varela" (cf. *80*), pp. 115-121.

83. —— "Horas situadas de Jorge Guillén" (cf. *80*), pp. 75-85.
84. —— *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974 [Historia de la poesía de vanguardia, que Paz publicó en tres números de la revista *Plural:* "Revolución, eros, metanoia" (26 de noviembre de 1973, pp. 4-8), "El revés del dibujo" (27 de diciembre de 1973, pp. 18-23) y "El círculo se cierra" (28 de enero de 1971, pp. 20-29]. Cito por *Los hijos del limo*.
85. —— "El surrealismo" (cf. *78*), pp. 136-151.
86. —— "La poesía mexicana moderna" (cf. *78*), pp. 49-58.
87. —— "Los hospitales de ultramar" (cf. *80*), pp. 131-136.
88. —— "Marco Antonio Montes de Oca" (cf. *80*), pp. 122-126.
89. —— "Poesía de soledad y poesía de comunión" (cf. *78*), pp. 95-106.
90. —— "Razón de ser" en *Taller*, 2 (abril de 1939), pp. 33-34.
91. Paz, Octavio y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, Ed. Lumen, Barcelona (España), 1973.
92. Peyre de Mandiarges, André, sobre "Aigle ou Soleil?" en *La Nouvelle Revue Française* (París) LVI (enero 1958), pp. 325-328.
93. Pfeiffer, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, FCE, México-Buenos Aires, 1959.
94. Phillips, Allen W., "Octavio Paz, crítico de la poesía mexicana moderna", *Cinco estudios sobre literatura mexicana*, SepSetentas, México, 1974, pp. 145-181.
95. Phillips, Raquel, *The poetic modes of Octavio Paz*, Oxford University Press, London, 1972 (Oxford modern languages and literature monograph).
96. Quilis, Antonio, "Estructura del encabalgamiento en la métrica española (contribución a un estudio experimental)", *Revista de Filología Hispánica*, Madrid, 1964 [Anejo LXXVII].
97. Requena, Julio, "Poética del tiempo", *Aproximaciones* (cf. *16*), pp. 38-73.
98. Revista Iberoamericana: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) XXVII, 74 (enero-marzo 1971), 74

[Número monográfico dedicado a la obra de Octavio Paz; colaboran Julio Cortázar, Ramón Xirau, E. Rodríguez Monegal, Guillermo Sucre, Saúl Yurkievich, Manuel Durán, Klaus Müller-Bergh, José Emilio Pacheco, Jean Franco, Roberta Seabrook, Ruth Needleman, Graciela Palau de Nemes, Rachel Phillips, Judith Goetzinger, Emilio Carballido, Luis Leal, Rubén Barbeiro-Saguier, Emil Volek, Alfredo A. Rogiano].

99. Reyes Nevares, Salvador, sobre *La estación violenta, México en la cultura* 495 (7 septiembre 1958), p. 4.
100. Rodríguez Monegal, Emir, "La muerte como clase de la realidad mexicana en la obra de Octavio Paz", *Revista de la Universidad de México*, XXVIII, 3 (noviembre 1973), pp. 32-45.
101. Sánchez, Porfirio, "Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz; la negación del tiempo y del espacio", *Cuadernos Americanos* (México), XXIX, 1 (enero-febrero 1970), pp. 149-159.
102. Schneider, Luis Mario, "Historia singular de un poema de Octavio Paz; *Aproximaciones* (cf. *16*), pp. 113-117.
103. Schuman, Detlev W., "Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel", *Modern Language Quarterly* (junio 1942), pp. 171-204.
104. Selva, Mauricio de la, "*La estación violenta*", *Cuadernos Americanos* (México), 6 (1958), pp. 284-285.
105. Serrano Poncela, Segundo, *Formas simbólicas de la imaginación*. Universidad Simón Bolívar, Caracas (Venezuela), 1974 *(Colección Parámetros)*.
106. Spitzer, Leo, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, en Universidad Nacional de Buenos Aires, 1945 (Instituto de Filología, *Colección de Estudios Estilísticos*, Anejo 1).
107. —— "El conceptismo interior de Pedro Salinas", *Revista hispánica moderna* (New York), VII (1941), pp. 33-69.
108. Sucre, Guillermo, *Borges, el poeta*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967 *(Poemas y ensayos)*.
109. —— "La violenta estación de Octavio Paz", *Papel*

literario (Caracas), LXVI (16 de octubre de 1958), p. 8.

110. —— "La fijeza y el vértigo", *Revista Iberoamericana* (cf. *98*), pp. 47-72.
111. —— "Octavio Paz: Poetics of vivacity", *The Perpetual Present* (cf. *112*), pp. 3-20.
112. THE PERPETUAL PRESENT: Ivar Ivask (ed.), *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*, University of Oklahoma Press, Norman, 1973 [Edición del Department of Modern Languages of the University of Oklahoma and the Books Abroad. Colaboran G. Sucre, R. Needleman, E. Rodríguez Monegal, A. W. Phillips, M. Durán, R. Gullón, G. Palau de Nemes, E. Dehennin, R. Phillips, T. Segovia, Ramón Xirau y Alfredo A. Roggiano; recoge además homenajes literarios de J. Guillén, C. Fuentes, S. Elizondo, J. E. Pacheco, M. A. Montes de Oca y N. Tarm y "Paisaje inmemorial", de Octavio Paz con traducción al inglés de Tom J. Lewis].
113. ULLMAN, Stephen, *Lenguaje y estilo*. Traducción del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. Aguilar, Madrid, 1968.
114. URBAN, Nilbur Marshal, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y principios del simbolismo*. FCE, México-Buenos Aires, 1952.
115. VARELA: Rafael Varela (ed.), *Acerca de Octavio Paz*, Fundación Universitaria, Montevideo, 1974 (*Cuadernos de literatura* 26) [colaboran G. Sucre, S. Yurkievich, Ida Vitale, A. Paternain].
116. VIANU, Tudor, *El problema de la metáfora*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.
117. VILLEGAS, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, FCE, México-Buenos Aires, 1960.
118. VILLORO, Luis, "La cultura mexicana de 1910 a 1960", *Historia Mexicana*, X, 2 (1960), pp. 196-219.
119. VITALE, Ida, "*Octavio Paz: hacia el blanco*" (cf. *115*), pp. 41-54.
120. VITIER, Cintio, "Octavio Paz: La estación violenta", *Nueva Revista Cubana* (La Habana), I, 1 (1959), pp. 144-146.
121. XIRAU, Ramón, *Poetas de México y España; ensayos*, Ed. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962.

122. —— "Tres escalas en la reflexión poética", *Xirau*, 1962, pp. 124-147.
123. —— "Octavio Paz, poeta de la participación", *Xirau*, 1962, pp. 148-166.
124. —— sobre "Semillas para un himno" en *Revista Universidad de México*, IX (enero-febrero 1955), p. 28.
125. —— "Dialéctica de la soledad", *Tres poetas de la Soledad*. Antigua librería Robredo, México, 1955, pp. 39-70 [Gorostiza, Villaurrutia, Paz].
126. —— "Notas a 'Piedra de sol'", *Revista de la Universidad de México*, XII, 6 (1958), pp. 15-16.
127. —— "La nueva estación de Octavio Paz" en *Poesía hispanoamericana y española; ensayos*, Imprenta Universitaria, México, 1961.
128. —— "El hombre: ¿Cuerpo o no-Cuerpo?, *Revista Iberoamericana*, pp. 29-33.
129. —— *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. Joaquín Mortiz, México, 1970 *(Serie del volador)*.
130. YOUNG, Howard T., "Octavio Paz: *La estación violenta*", *Books Abroad* (Oklahoma), 33, 4 (otoño 1959), pp. 415-416.
131. YURKIEVICH, Saúl, "Octavio Paz, indagador de la palabra", *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejos, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barral, Barcelona, 1971, pp. 203-230.
132. ZEA, Leopoldo, *La filosofía en México*, Libro-Mex, México, 1955, 2 vols. *(Biblioteca mínima mexicana*, 17).

La poesía hermética de Octavio Paz, de Carlos H. Magis, se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1978 en los talleres de Fuentes Impresores, S. A., Centeno 109, México 13, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Cuidó de la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.

La intensidad del mensaje lírico de la primera época de Octavio Paz (1931-1957), en especial el de *La estación violenta*, nace seguramente de la penetrante lucidez con que nos hieren los poemas a pesar de los escollos que podrían haber presentado la representación esotérica de la realidad —en la que intervienen mano a mano el "poeta visionario" y el "poeta reflexivo"— y la lengua tenazmente críptica. Representación y lenguaje que encarnan, estrechamente ligados entre sí, un nuevo ideal de poesía.

Probablemente la superación de la contradicción *hermetismo-lucidez* se deba a la extraordinaria capacidad de conjugar el goce exultante de estremecedoras revelaciones y la imperiosa necesidad de orden interior, esto es, la certera intuición con que Octavio Paz ha sabido eludir muchas tentaciones del poeta, inclusive su propia facilidad verbal, y someter la palabra "deslexicalizada" al anhelo de certeza espiritual.

La crítica sobre la obra poética de Octavio Paz nace, prácticamente, con la publicación de *Piedra de sol* (1957). El extraordinario valor estético del poema y las incitantes fases del material temático explican el "descubrimiento", pero no el olvido casi total de las raíces de esta poesía. El presente libro, lectura crítica de toda la poesía hermética del poeta, con especial interés por la de *Estación violenta*, intenta modestamente cubrir este vacío.

Grabado de la portada: Espinoza Dueñas