

La lengua poética de Octavio Paz

POR

M.^a F. FRANCO CARRILERO

LIBERTAD BAJO PALABRA

El primero y quizá el más importante de los volúmenes de la obra poética de Octavio Paz, incluida en el período 1935-1957, es «*Libertad bajo palabra*» (1).

Posee dicho volumen cinco secciones. En una primera clasificación el propio autor agrupó los poemas atendiendo a similitudes temáticas, rítmicas, de color, etc. No obstante, la presentación actual responde a una ordenación exclusivamente cronológica.

En su posterior reedición, al ser incluido en «Poemas» (2), se ve corregida y, en algunos casos, aumentada (3).

El volumen incluye cinco libros que constituyen los cinco apartados correspondientes y que, junto con el prólogo, integran el conjunto del mismo (4).

El título del libro es significativo en cuanto a la concepción que el autor tiene de la finalidad de la poesía: Libertad bajo palabra. Es de-

(1) PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Ed. F.C.E., México, 1974.

(2) PAZ, Octavio, *Poemas*, Ed. Seix Barral, Barcelona, marzo, 1979.

(3) Las correcciones y ampliaciones que presenta dicho volumen se deben al propio autor que afirma haber «indultado» trece poemas suprimidos en anteriores ediciones.

(4) Los cinco apartados son «Bajo tu clara sombra» (1935-1944), «Calamidades y milagros» (1937-1947), «Semillas para un himno» (1943-1955), «Aguila o Sol» (1949-1950) y «La estación violenta», *op. cit.*, págs. 9 y 10.

cir, el tan repetido tópico de Octavio Paz, la vuelta al complejo significativo de la palabra, que sólo alcanza su significado prístino mediante una liberación de la linealidad del discurso, de lo establecido, de la lexicalización o esclerosis a que el uso normal la ha condenado.

En el comienzo del volumen, también bajo el mismo epígrafe (liber-tad bajo palabra), nos ofrece Paz una bellísima condensación de su mundo poético. En una prosa densa, apretada, musical, va describiendo los elementos y constantes de su poesía. Mediante la repetición reiterada de «Invento» incorpora, en poco más de una página, una alucinante enumeración de carácter antitético. Junto a lo más elevado surge la miseria humana, lo grotesco. Conceptos como «alucinación», «caoticidad», son imprescindibles al analizar su poesía y ocurrirá quizá como con el término «trascendencia», tan utilizado en su teoría poética: será tan repetido como indispensable.

El prólogo presenta una estructura de carácter circular y finaliza con una breve síntesis que muy bien podría cerrar su obra.

«Allá, donde terminan las fronteras los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua que me espera donde comienza el alba.

Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos un mundo penosamente soñado...

Y luego la sierra árida, el caserío de adobe... Invento el terror, la esperanza, el medio día —padre de los delirios solares—, de las falacias espejantes, de las mujeres que castran a sus amantes de una hora.

Invento la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo. Tu eres esos tres. ¿A quién apelar ahora y con qué argucias destruir al que te acusa? Inútiles los memoriales, los ayes y los alegatos. Inútil tocar a las puertas condenadas. No hay puertas, hay espejos. Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres: esta lucidez ya no me abandona... La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad..., presente puro donde pasado y prevenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca... Allá, donde los caminos se borran... Invento la desesperación... Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas,

ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos.

Contra el silencio y el bullicio invento la palabra, libertad que se inventa y me inventa, cada día» (5).

Es un mundo alucinante el que nos presenta el universo poético de Octavio Paz, un sin sentido atado a una cadena lógica. Como el propio autor afirmaba en su teoría y confirma en su obra, el mundo del hombre es el mundo de las significaciones podremos comprender el sin sentido, pero no la falta de significación. Para el autor todo es significativo, así, cualquier recurso utilizado pretende conllevar una asociación significativa de cualquier tipo, incluso la disposición gráfica, la clase de letra utilizada en la impresión, los recursos poéticos en general, pretenden ser significantes o, cuando menos, impresionar la sensibilidad del lector.

CARACTERÍSTICAS MORFO-SEMANTICAS

Dentro de la lengua poética de Octavio Paz tiene especial relevancia la utilización de la enumeración. De un motivo simple, surgen una serie de oposiciones que lo van describiendo y completando, pero, a la manera de nuestro autor, es decir, dicha enumeración podría entrar en numerosas ocasiones dentro de lo que se ha dado en llamar «enumeración caótica»; es difícil encontrar el «qué dice» un poema, no «dice» nada a la manera tradicional.

Esta dificultad se hace más ostensible a medida que avanza su producción, ya en «Vuelta» (6) o «Ladera Este» es un fin en sí misma (7). El desafío permanente a la interpretación, el desconcierto, la ambigüedad, es la nota predominante. La vaguedad lingüística se pasea por los poemas de esta época. El atentado contra la significación, contra sus normas o moldes es, sin duda alguna, prácticamente continuo o total. Si tratásemos de emplear algún método de crítica literaria como, por ejemplo, el basado en las prosificaciones sucesivas de Gregorio Salvador, nos estrellaríamos sin remedio. Hemos de tener en cuenta que para Paz la transfiguración poética, el mismo sin sentido es significativo.

(5) PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, op. cit., págs. 9 y 10.

(6) PAZ, Octavio, *Vuelta*, Ed. Seix Barral, México, 1976.

(7) PAZ, Octavio, *Ladera Este* (edición agotada). Incluido en *Poemas*, op. cit.

Así, en el poeta titulado «Tu nombre»

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

Como vemos, cualquier referencia al nombre es semánticamente inaceptable. Toda poesía conlleva elaboración y metaforización, pero, en este caso, *todo* es traslación; si el poema no explicitara en el quinto verso a qué se refería, nada nos haría identificar esas enumeraciones como pertenecientes a ese sujeto. Esta forma poética, la enumeración, es inseparable de casi todos sus poemas.

Este juego enumerativo provoca una serie de imágenes, plásticas o mentales. En muchos casos, al prescindir del encabalgamiento y de las conjunciones es susceptible de crear un mundo alucinante. Esto se observa, sobre todo, en los poemas referidos a la imposibilidad del movimiento, de la creación, o que, en general, tienden a expresar un estado de ansiedad o impotencia.

Hay, además, un uso continuado de las metáforas de humanización o animación. Tu nombre (nace, + animac.), luz (somnolienta, + humanizac.), paloma (tímida, + humanizac.). Hay también metáforas de cambio de lo animado por lo inanimado y viceversa. Lo inanimado, en este primer libro suele ser el paisaje o los elementos naturales: sombra, luz, alba, amanece. Hay un intercambio de cualidades y características físicas de lo humano con el paisaje.

Otra característica esencial de su producción es, en cada poema, dejar entrever en mayor o menor medida una serie de constantes formales o de contenido. Las que hemos señalado suelen ser inseparables de su obra poética, también lo son, por ejemplo, el juego antitético y la repetición, el pronombre *mi* se reitera cuatro veces en un poema de cinco versos, realizando además un juego opositivo tu-yo (Tu nombre - mi hombro, mi piel, mi sombra - tu nombre). Hay, además, aliteración de nasales: *nace, mi, paloma, tímida*, etc. También se repite el grupo /br/: *sombra, brava, sobre, hombro, nombre*. Asimismo hay predominancia de líquidas: *sombra, piel, alba, luz, somnolienta, paloma, brava, nombre, sobre, hombro*.

Este análisis de un poema brevísimo nos da idea de la cantidad de recursos empleados por el poeta. Si analizamos cualquier otro de este libro nos dará resultados muy semejantes. Lógicamente, algunas

características serán más visibles en unos que en otros pero, ineludiblemente, las encontramos en cualquier lugar de su producción.

Los indefinidos, los nombres abstractos, los elementos de la naturaleza, aquellos que hacen referencia a lo temporal, aparecen también de modo sistemático a lo largo de su obra.

Hemos hecho hincapié en el aprovechamiento de Octavio Paz del espacio y la distribución poemática, de las grafías. Obsérvese —con esa finalidad se ha señalado— la grafía especial y relevante del fonema /n/ al comienzo del poema presentado.

Quizá, además de lo enumerado, lo más interesante de su obra sea:

- a) La circularidad.
- b) La palabra, el lenguaje (8).
- c) Lo temporal y su finalidad.
- d) Lo amoroso.

Como se puede constatar, al ir efectuando análisis de poemas donde se comprobaba como Octavio Paz utilizaba la estructura circular, se ha hecho hincapié en el problema del tiempo; efectivamente, sólo nos queda reafirmarnos en lo que ya se ha intentado dejar muy claro: la poesía de Paz es un macrocosmos donde, como ocurre en la naturaleza, todos los elementos están anímicamente integrados y cuya relación es tan perfecta como imprescindible.

Esa razón ha motivado que, al surgir encadenadamente la constante temporal, en estrecha relación con la circular, hayamos aludido brevemente a ella, aunque el apartado que nos ocupa sea, como ya se indica, reseñar brevemente las características generales.

Por último, destacar que, de todos los apartados analizados, desde nuestro punto de vista, quizá sea éste el más representativo de la poesía de nuestro autor, y se constituye en cauce muy adecuado para la expresión de una poesía del talante de la de Paz.

LA CIRCULARIDAD

Como venimos observando, todos los presupuestos de Octavio Paz están íntimamente relacionados: lo circular y lo inmóvil, la vuelta al principio, a lo que siempre fue, es y seguirá siendo ya que, de acuerdo con la filosofía heraclitiana, el movimiento no existe.

(8) Este apartado será analizado en su relación con la circularidad y lo temporal, no de forma específica ya que, debido a su extensión, requiere un estudio exclusivo.

Si tuviéramos que destacar una característica o peculiaridad de la obra de Paz sería, sin duda (como ya se indicó con anterioridad), la estructura circular. Tanto en sus aspectos formales como temáticos la circularidad es ostensible. En su resumen final de «Elegía interrumpida» afirma

Es un desierto *circular* el mundo,
El cielo está *cerrado* y el infierno vacío (9).

Son infinitos los ejemplos con la citada constante, asociada a ella está la estructura repetitiva; lógicamente, cuando nos referimos a la estructura circular de tipo formal o de significantes, la repetición es elemento indispensable.

Las variaciones de la idea central, o eje semántico del poema, también se expresan por medio de la estructura repetitiva, gradualmente modificada, para finalizar con la misma estrofa, verso o palabra del principio. Aquí, en este poema, la repetición posee unos efectos rítmicos notables.

Esta reiteración letánica, a modo de estribillo, marca el comienzo, el desarrollo (con variantes progresivas: por un cabello - por una luz - por una hebra - por un cabello) y el desenlace: el punto de partida.

MAR DE DIA

Por un cabello solo
parte sus blancas venas
.....

Por un cabello solo
.....

Por esa luz en vuelo
que parte en dos el día,
.....
.....

Por esa sola hebra
entre mis dedos llama,
.....

Por un cabello solo
el mundo tiene cuerpo.

(9) PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, op. cit., pág. 78.

Esta circularidad a veces adopta formas menos explícitas que las señaladas. En este poema (10), la estructura es tanto formal como semántica. En otros, sin embargo, es predominantemente de tipo lógico o semántico, conectando con el tema de la inmovilidad, de la ilusión del movimiento (11).

Es una calle larga y silenciosa.
 Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
 y me levanto y piso con pies ciegos
 las piedras mudas y las hojas secas
 y alguien detrás de mí también las pisa:

 si me detengo, se detiene;
 si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
 Todo está oscuro y sin salida,
 y doy vueltas y vueltas en esquinas
 que dan siempre a la calle
 donde nadie me espera ni me sigue,
 donde yo sigo a un hombre que tropieza
 y se levanta y dice al verme: nadie.

El poema parece reflejar un sueño, una pesadilla. Es realmente un sentimiento de impotencia; en concreto, el personaje no puede correr porque el movimiento no existe, da vueltas y vueltas y sólo se encuentra consigo mismo, en el mismo sitio, cerrado, sin salida.

Observamos asimismo, como en los poemas anteriores, la abundancia de repeticiones, también el uso constante de los indefinidos: todo, alguien, nadie. También utiliza el juego opositivo con los nombres alguien (afirm.) /vs./ nadie (neg.). En otros poemas ese juego está basado en los pronombres: tu /vs./ yo. Otra enumeración muy utilizada por nuestro autor es la que presenta la reiteración de la conjunción /y/, indicando acciones sucesivas que nos remiten a su vez una serie de imágenes dinámicas y visuales), también, aunque en menor grado, el tropezar, el caer, conllevan una asociación auditiva, además, estas imágenes auditivas poseen gran fuerza expresiva; así, al leer el poema no podemos dejar de imaginarnos unos pasos que resuenan, en el silencio de la noche, en una calle desierta.

Igualmente se observan unas gradaciones: ando, corro, me detengo,

(10) *Op. cit.*, pág. 16.

(11) *Op. cit.*, pág. 73.

caigo, me levanto; presentan unos cambios claros que nos vienen dados por ese conjunto de imágenes a que hemos aludido.

Este cambio en la actividad (lentitud, rapidez, detención), está conseguido además por la citada reiteración de la conjunción /y/, dicha reiteración nos ofrece una sensación de aumento progresivo del movimiento, hasta desembocar en una carrera desenfadada cuyo fin es su principio, porque en realidad, no existe.

La estructura circular es asimismo aislable en cualquier fragmento de sus poemas extensos, así, en «Pasado en claro» (12), mediante interrogaciones que repite y que el mismo se responde, da vueltas sobre un tema que las propias preguntas abren y cierran

Lodoso espejo, ¿dónde estuve?

.....
 No veo con los ojos: las palabras
 son mis ojos. Vivimos entre nombres;
 lo que no tiene nombre todavía
 no existe: Adán de lodo,

.....
 Espejo de palabras, ¿dónde estuve?

.....
 ¿Dónde estuve?

Yo estoy donde estuve:
 entre los muros indecisos
 del mismo patio de palabras.

Es ostensible en el poeta el afán por responderse a esa serie de cuestiones que hemos definido como constantes fundamentales de su producción. La respuesta a su pregunta coincide con la síntesis del poema analizado anteriormente: No hay movimiento «Estoy donde estuve».

Hemos aludido al interés especial de Octavio Paz por la palabra. La palabra es el instrumento que, por obra y gracia del poeta, vuelve a su ser originario; el poeta sirve a los instrumentos (a la palabra) al devolverles su entidad propia. La palabra poética es ambigua, su riqueza está en la plurivalencia de significados que encierra. Por medio de ello conseguimos adentrarnos en el mundo de las esencias poéticas durante un instante, instante que es único, atemporal, paragonable sólo a la visión mística o al estado de plenitud amorosa. Octavio Paz lo expresa

(12) PAZ, Octavio, *Pasado en claro*, Ed. F. C. E., México, 1975, pág. 15.

así: «... hay un momento en que todo pacta. Los contrarios se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa...» (13).

Ese instante también lo suele relacionar, como ya hemos indicado anteriormente, con la experiencia amorosa: «... No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre. Todos hemos amado. El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres: en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo —forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad— alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema (y de la palabra que lo constituye) vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí» (14).

Como vemos, todo está, de un modo u otro, relacionado o imbricado: cada elemento se sirve de los anteriores e introduce a su vez otros elementos. Este determinismo sucesivo no es nada extraño en un sistema poético como el que nos presenta Octavio Paz.

Estas últimas consideraciones se reflejan en este fragmento de «Apuntes del insomnio».

En la cima del instante
me dije: Ya soy eterno
en la plenitud del tiempo.
Y el instante se caía
en otro, abismo sin tiempo (15)

Así, de modo encadenado, se suceden lógicamente: palabra, poema, instante poético, inmovilidad, circularidad. Una variante de esta última constante la presenta el poema «Espiral» (16).

Como el clavel y como el viento
el caracol es un cohete:
petrificado movimiento.
Y la espiral en cada cosa
su vibración difunde en giros:
el movimiento no reposa.

(13) PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira*, Ed. F. C. E., México, 1973, pág. 25.

(14) *Op. cit.*, pág. 25.

(15) PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, op. cit., pág. 45.

(16) *Op. cit.*, pág. 48.

Igualmente, en el aspecto formal, se observa una tendencia sistemática al uso del comparativo de igualdad (como), la repetición, conceptos antitéticos, escasez de encabalgamientos, enumeraciones— con frecuencia de carácter caótico—, utilización de yuxtaposición y preposiciones —como ya habíamos indicado—, del indefinido y nombres abstractos, etc.

Hemos hecho alusión a la escasez del verso encabalgado; no obstante, no hay que perder de vista que, en una obra realizada en un período tan dilatado de tiempo (1935-1975) (17), y de considerable extensión, las excepciones serán numerosas. La explicación de esta ausencia de encabalgamientos podría estar en la naturaleza misma de su producción. Así, sabemos de la tendencia de Octavio Paz por la estrofa y frase independiente, por la ambigüedad significativa de la palabra poética —lo cual engendraría una plurivalencia de contenidos—; asimismo las imágenes y metáforas se suceden en ocasiones muy numerosas mediante una serie enumerativa de carácter caótico. Todo, en conjunto, incide en la utilización del verso independiente, con sentido o significación propia, conteniendo además una posibilidad de relación o combinación lógica o semántica con el resto de los versos del poema.

EL TIEMPO

En *La consagración del instante*, Octavio Paz nos ofrece su visión acerca del tiempo. Si en un principio aislaba la experiencia poética convirtiéndola en algo de índole superior, casi divina, en esta segunda parte se preocupa de insertar el tiempo, el poema (como instrumento que sirve para aprehender el instante poético) en su contexto (18).

Este sería el eslabón siguiente de su sistema poético, y el que le sirve para armonizar sus ideas poéticas con su concepción política, su vida y su obra, en concreto. La introducción del contexto, del receptor, es la vía utilizada para insertar su poesía —de tan elevado carácter— en lo que podíamos llamar la realidad, o, ironizando un poco, el común lugar habitado por esa clase de seres que no pertenecen a la privilegiada estirpe de los poetas.

El resumen del proceso sería el siguiente: El tiempo encarna en un poema. Un poema está hecho de palabras y la misión del poeta es, de un lado, trascenderlas, de otro, referirlas a la sociedad en que está inserto.

(17) Son los años indicados en *Poemas*, op. cit.

(18) PAZ, Octavio, «La consagración del instante», inserto en *El Arco y la Lira*, op. cit., págs. 185-197.

Un poema que no comunicase nada no tendría sentido, pero esa misión es un paso previo que le ayudará a regresar a ese tiempo original:

«La palabra poética es historia en dos sentidos complementarios, inseparables y contradictorios, en el de constituir un producto social y en el de ser una condición previa a la existencia de toda sociedad» (19).

Para Octavio Paz la palabra es un elemento mágico que le servirá como arma para alcanzar su objetivo: eliminar el vacío, el silencio, de una parte, evitar la servidumbre comunicativa de otra («Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día») (20).

La palabra es decidora por sí misma, remite a contenidos y asociaciones significativas nuevas, distintas según el lector y el momento (21). Las denotaciones habrá que desterrarlas, prácticamente, de su quehacer poético. Las connotaciones vienen dadas por una serie de elementos tales como: sonido, ritmo, pausas, acentuación, repetición, disposición gráfica, etc.

En general, Octavio Paz usa y abusa (22) de los elementos fónicos de la lengua literaria y de los recursos poéticos en general para romper la lectura lineal y unívoca y llevar al lector a una ruptura espacio-temporal. El poema en conjunto, y la palabra poética en especial, son decisores por

- a) Su distribución gráfica.
- b) Por su distribución métrica. La distinta longitud de sus versos conlleva imágenes y gradaciones semánticas, caóticas en general y de carácter particularmente sensual.

Hay una absoluta independencia significativa de las unidades que componen el poema, una palabra —que a veces es un verso completo— significa por sí sola, bien por su contenido, bien por su distribución gráfica en el conjunto poemático o bien por la forma de la expresión de que es portadora. Un verso, raramente encabalgado, suele ser una

(19) *Op. cit.*, pág. 186.

(20) PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, op. cit., pág. 10.

(21) Aunque el capítulo que estamos tratando sea el del tiempo, como ya se indicó en el destinado a características morfo-semánticas, *la palabra*, al estar estrechamente relacionada con el *tiempo* y la *circularidad*, se analizaría en relación con los mismos.

(22) Son numerosas las ocasiones en que O. Paz escribe variantes de una misma palabra por el mero hecho de provocar distinto sonido, son, a menudo, «sin sentidos», es un continuo desafío al lenguaje, a la significación.

sentencia aislada, una frase para la meditación. Una estrofa es, lógicamente, una unidad de sentido completo y plurívoco, susceptible de combinaciones múltiples(poesía combinatoria).

Como se puede comprobar es insoslayable en Octavio Paz el encadenamiento de elementos, uno remite al otro para ser complementado. El tiempo, la encarnación del instante, se consigue a través de la lectura del poema, el poema se compone de palabras, las palabras significan por sí mismas y a su vez trascienden el significado primario, de esta duplicidad se deducen las conexiones que a Paz le interesa establecer.

1. Historia.
2. Origen del tiempo.

Las pretendidas conexiones históricas nos hacen sonreír. El hilo sutil que tiende para unir lo vulgar a lo trascendente: es ineludible que la palabra o el poema tengan sentido para el lector, pero esta característica o necesidad sólo la menciona cuando ha de establecer relaciones con la historia.

Es para el autor una finalidad, casi obsesiva, el «trascender» ese lenguaje, el reconocimiento de que:

«Sin la historia —sin los hombres que son el origen, la substancia y el fin de la historia— el poema no podría nacer y reencarnar; y sin el poema tampoco habría historia, porque no habría origen ni comienzo» (23).

Ese reconocimiento a la historia es su justificación ante el lector o el crítico, o quizá su propia autojustificación. Que el poema dependa de la historia y ésta del instante no otorga entidad especial a la historia, es, únicamente, el elemento unidor con lo social, con lo humano. Por otro lado, aun siendo componentes del mismo engranaje, no tienen el mismo valor.

Como se puede deducir fácilmente, sólo reconoce lo social como «instrumento», mientras que el poema, el tiempo, es el origen, el comienzo, con entidad superior e independiente, con sentido en sí mismo.

Se observa en esta relación tiempo-historia, una conexión tan ficticia como la que puede suponer vida-obra poética en Octavio Paz. Siempre ha sido ésta la piedra de toque de todas las tertulias literarias, entrevistas, estudios, etc. Esta separación, abismal (teoría-praxis), en cuanto a su obra poética, menos acentuada en sus ensayos, sobre todo en

(23) *El Arco y la Lira*, op. cit., pág. 187.

aquellos que aluden a temas políticos o sociales (aunque la política siempre se trata en relación con o como consecuencia de), como pueden ser: desintegración del universitario en la sociedad, el mexicanismo, etc. (24).

En «Poesía y poema» (25) describe el instante poético y no menciona en absoluto conexiones históricas o sociales, prescinde totalmente de ellas.

No obstante, según esta «*variatio*» introducida, el poema es:

«... mediación entre una experiencia original y un conjunto de actos y experiencias posteriores, que sólo adquieren coherencia y sentido con referencia a esa primera experiencia que el poema consagra» (26).

A diferencia de las ideas de los filósofos o los axiomas matemáticos el poema no abstrae de la experiencia, ese tiempo está vivo:

«Es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante de reengendrarse e iluminar con su luz nuevos instantes, nuevas experiencias. Los amores de Safo y Safo misma, son irrepetibles y pertenecen a la historia; pero su poema está vivo, es un fragmento temporal que, gracias al ritmo, puede reencarnar indefinidamente. Y hago mal en llamarlo fragmento, pues es un mundo completo en sí mismo, tiempo único, arquetípico, que ya no es pasado ni futuro, sino presente. Y sta virtud de ser ya para siempre presente, por obra de la cual el poema se escapa de la sucesión y de la historia, lo ata más inexorablemente a la historia... Para ser presente necesita hacerse presente entre los hombres, encarnarse en la historia... Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio» (27).

En resumen, podemos concluir en que el poema es histórico de dos formas:

a) Como producto social.

(24) Capítulo dedicado a «Teoría poética», apartado b). Perteneciente a la tesis de licenciatura *La lengua poética de O. Paz*, cuyo extracto presentamos

(25) A esta faceta de su obra corresponden: «Posdata», «Llabyrintho de la soledad», y los artículos acerca de México y E. U. U. que inserta a menudo en *Vuelta*, revista literaria mexicana de la que es director.

(26) *El Arco y la Lira*, op. cit., pág. 186.

(27) *Op. cit.*, pág. 187.

- b) Como creación que trasciende lo histórico, pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetir-se entre los hombres. El poema es un presente potencial.

La operación poética posee un doble movimiento:

- a) Trasmutación del tiempo histórico en arquetípico.
 b) Encarnación de ese arquetipo en un ahora determinado e histórico.

Ese tiempo «arquetípico» es claramente una abstracción de Paz, del mismo modo que el concepto «mesa» es una abstracción de todas las mesas posibles que un sujeto puede conocer. Es la formulación general en cuyas variables se integran los «tiempos» finitos y concretos. Ese tiempo es, en definitiva, inamovible, es el no-tiempo como ya se concluyó.

La encarnación de ese arquetipo temporal sería la sustitución de la variable por ese ahora concreto, la vía de relación poesía-vida, como hemos comentado en párrafos anteriores.

Según nuestro autor, «Este doble movimiento constituye la manera propia y paradójica de ser de la poesía. Su modo de ser histórico es polémico: Afirmación de aquello mismo que se niega: el tiempo y la sucesión...» (28).

Octavio Paz, consecuente su obra poética con su teoría, ofrece reiterados ejemplos de lo que se acaba de exponer. Sus poemas reflejan, con numerosas variantes, esta idea fundamental.

Así, en «Pasado en claro» (29) vemos

Encarnaciones instantáneas:
 tarde lavada por la lluvia,
 luz recién salida del agua,
 el vaho femenino de las plantas
 piel a mi piel pegada: ¡súcubo!
 — como si al fin el tiempo coincidiese
 consigo mismo y yo con él,
 como si el tiempo y sus dos tiempos
 fuesen un solo tiempo
 que ya no fuese tiempo, un tiempo
 donde siempre es ahora y a todas horas siempre,

(28) *Op. cit.*, pág. 189.

(29) PAZ, Octavio, *Pasado en claro*, Ed. F. C. E., México, pág. 31.

como si yo y mi doble fuesen uno
 y yo no fuese ya.
 Granada de la hora: bebí sol, comí tiempo

Fácilmente se comprueba la utilidad, más bien la necesidad del conocimiento de la teoría poética de Paz. Gracias a ello podemos deducir que esas encarnaciones instantáneas son los poemas que suscitan la «tarde lavada por la lluvia» o la «luz recién salida del agua». Esas encarnaciones aquí constituyen una serie de imágenes visuales, dinámicas, con los rasgos de + naturaleza + luminosidad + líquido. La dinamicidad vendría dada por la caída de la lluvia y por el verbo «salir», que es el que suscita esa movilidad de la imagen.

Muy propio del poeta es atribuir caracteres sensuales humanos a la naturaleza: vaho femenino de las plantas, piel a mi piel pegada. El aliento femenino conlleva un carácter íntimo, el vaho indica proximidad, contacto. El carácter femenino que atribuye a las plantas, junto con la humanización que vaho presupone, reafirma dicho carácter.

El verso siguiente, en gradación progresiva, ya indica unión y no sólo proximidad, la humanidad es también completa; piel a mi piel pegada; así como la incorporación del «yo» del poeta. La naturaleza posee los caracteres femeninos y sensuales de la mujer y el poeta se une a ella.

En los versos siguientes surge el tiempo y sus dos movimientos, el tiempo del origen y el histórico, la fusión de ambos en un presente potencial, en un *ahora* que sea *siempre*, para que así el poeta sea asimismo uno y no él y su doble como habitante de esos dos tiempos.

El poeta quiere acabar con:

El tiempo y sus reencarnaciones
 resuelto en simulacros de reflejos (30)

Siente la inseguridad de ser realmente o constituir un espejismo, un simulacro de reflejos. Es la duda de su propia existencia la que se plantea —sea o no el planteamiento retórico—, es la expresión de la duda existencial de Descartes que siempre ha atormentado al hombre pensante, la angustia del filósofo y el poeta lo que Paz se cuestiona en su poema.

Como se puede comprobar, la poesía de Octavio Paz, analizada hasta

(30) *Op. cit.*, pág. 28.

sus últimas consecuencias, plantea toda una filosofía de la vida, toda una historia de la humanidad. Es un pequeño macrocosmos. No es por casualidad que un estudio del tiempo en sus poemas nos conduzca a estas consideraciones, el mismo O. Paz en «*La consagración del instante*» (31) presenta reflexiones similares, resueltas —como siempre—, con su particular estilo (32).

Al llegar al hombre, Paz otorga, por medio de la poesía, la liberación e independencia a éste. Según el autor, el decir implícito del poema, su dualidad última e irreductible, es lo que otorga a sus palabras un gusto de *liberación*:

«La frecuente acusación que se hace a los poetas de ser ligeros, distraídos, ausentes, nunca del todo en este mundo, proviene del carácter de su decir. La palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades. La poesía parece escapar a la ley de gravedad de la historia porque nunca su palabra es enteramente histórica. Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario, según se ha visto: la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo. Y aun esto es aquello» (33).

Es inexorable su visión «elitista» de la poesía y del mester de poeta. De ahí que suscite grandes reparos en nosotros la aceptación de poesía abierta a la participación del lector. El carácter, casi divino, que atribuye al poeta (mitad el perfecto conocedor de la técnica, mitad la inspiración o «visión» especial) hace que podamos pensar que el lector, con bastantes menos prerrogativas que el creador, no «ose» contruir su propio poema.

La poesía combinatoria «*Renga*» es, tal y como lo ha llevado a cabo Octavio Paz, un pasatiempo de eruditos o poetas unidos por amistad o común afición. «*Renga*» quizá sea uno de sus más afanados intentos por lograr esa «socialización» de la poesía. El origen de este tipo de poemas es, como se puede fácilmente imaginar, oriental: efectivamente, tiene claras resonancias del haikú japonés. Las composiciones de este tipo solían ser de temática muy simple y de composición formal asimismo sencilla y breve, el tema de dichas composiciones estaba dedicado, normalmente, a la naturaleza o sus fenómenos: amanecer, lluvia, invierno, otoño, campo, etc.

(31) «*La consagración del instante*», perteneciente a *El Arco y la Lira*, op. cit., páginas 185-197.

(32) Se alude a su peculiar encadenamiento lógico, una cuestión remite a otra para ser contestada.

(33) *Op. cit.*, pág. 190.

No obstante, este tipo de poesía se caracteriza por su ritmo y musicalidad, por las oscilaciones métricas, componentes todos, en definitiva, de índole formal. Es decir, tanto en su origen (haikú) como en sus logros (Renga), es eminentemente selectiva y con un cuidado riguroso de la forma, y no precisamente una poesía que se destaque por su índole social o temática profunda.

O. Paz otorga al hombre el mismo carácter dual de la palabra poética (he ahí su nexo para llegar a las conclusiones que desea obtener); la naturaleza del hombre es, como la de la palabra poética: ser temporal y relativo, lanzado siempre a lo absoluto.

Según el autor, de esta tensión surge la historia. Para él, el hombre no es mero suceder, simple temporalidad,

«... Si la esencia de la historia consistiese sólo en el suceder de un instante a otro, una civilización a otra, el cambio se resolvería en uniformidad y la historia sería naturaleza... un pino es igual a otro pino, un hombre es irreductible a otro hombre, un instante histórico a otro instante...» (34).

Por tanto, el hombre encuentra su justificación de ser en la consecuencia de esa experiencia poética, ese acto hace irreplicable al instante y al hombre. El lector, el poeta, trascendiéndose a sí mismos trascienden ese instante haciéndolo diferente de cualquier otro, trascienden la historia.

Paz lo resume así:

«La experiencia poética —original o derivada de la lectura— no nos enseña ni nos dice nada sobre la libertad: es libertad misma desplegándose para alcanzar algo y así realizar, por un instante, al hombre» (35).

Por tanto, por medio de la poesía, encontramos una libertad interior que, al desplegarse, permite la revelación de la condición paradójica del hombre.

Esa revelación de la libertad hace de la poesía, simultánea e indisolublemente, algo que es histórico y que, siéndolo, niega y trasciende la historia.

Según el autor:

«El poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo» (36).

(34) *Op. cit.*, pág. 190.

(35) *Op. cit.*, pág. 192.

(36) *Op. cit.*, pág. 192.

Si se analiza con un poco de detenimiento todo lo hasta aquí expuesto, habrá de resolverse que el «inacabamiento» del poema y la participación del lector no son algo distinto de la interpretación normal que un estudioso cualquiera realiza, más o menos acertadamente, de un poema cualquiera, interpretación que, lógicamente, nunca será la misma. El «instante liberador» aludido puede identificarse con ese momento de plenitud que se alcanza ante la lectura de un poema de nuestro agrado. No observamos ningún descubrimiento nuevo ni trascendencia alguna —al menos con el sentido que Paz quiere darle— en tales actos.

No intentamos «detractar» el conjunto teórico expuesto por el autor, de factura impecable, pero existen hechos tan evidentes que nos es imposible soslayar. Así provoca la sonrisa, aun sin querer, la novedosa afirmación de que *«la lectura de un poema nunca será la misma para lectores diferentes y aun para el mismo lector»*. Lógicamente las connotaciones dependerán de la base cultural, sensibilidad, estado de ánimo y otros muchos factores contextuales del lector. Por tanto, si bien se comprueba la certeza de la afirmación, se discrepa un mucho de la «trascendencia» que el autor pretende otorgar a tales experiencias.

NATURALEZA

AMOR - NATURALEZA

El binomio amor-naturaleza presenta las páginas más sugestivas de Paz. Su poesía, cargada de materialidad, sensualidad, sinestias, imágenes, constituye un raro ejemplo de naturalidad al tratar lo amoroso, pocas veces plasmado de forma tan clara y directa.

Ha se hacerse hincapié en la represión que el tema «cuerpo» ha tenido en nuestra poesía, con las sanas excepciones del Arcipreste de Hita y Quevedo (37). Las más de las veces el amor ha sido idealización, adelgazamiento de lo material, resuelto en formas tenues y espirituales.

Basta, para comprobar esta aserción, un vistazo general a la historia de nuestra literatura. Piénsese en la Edad Media, en la Contrarreforma, en la Inquisición, de un lado, en el Neoclasicismo y el Romanticismo de otro, en el Modernismo, etc. Nuestra poesía ha tendido a la idealización, al culto a lo formal, o a la rigurosidad clásica, pocas veces a lo espontáneo y natural, a lo material. Bécquer, Rubén Darío o Garci-

(37) Es conocido esta característica esencial de la poesía española que incluso Algorg pone de manifiesto al hacer referencia a las constantes de la literatura española, en su tan conocida *Historia de la Literatura*, vol. I, Ed. Gredos.

laso serían ejemplos significativos, podríamos añadir a Calderón, Cervantes y a tantos otros poetas que justifican esta afirmación.

A todo ello ha contribuido la anulación de los caracteres propios de la tradición árabe, mucho más espontánea y con un culto a la materialidad, a lo sensual, del que se halla desprovista la cultura española que, lejos de aceptar dichas formas, se encargó de reprimirlas hasta concluir, tras ocho largos siglos, con la expulsión y anulación definitiva de lo que esta cultura representaba. Se impuso la moral judeo-cristiana que es la que ha imperado a lo largo de la etapa subsiguiente, continuando incluso en el presente.

Los únicos movimientos literarios que podían haber significado un acercamiento al tema (Renacimiento y Barroco), fueron convenientemente sofocados. El primero sufrió la invasión de la corriente petrarquista y su tendencia a la idealización, con lo cual se vino a concluir en otra forma de supresión de las formas sensuales; el segundo sufrió los rigores inquisitoriales y ambos, por estas y otras razones, marginaron en general el tema aludido.

Quizá las únicas excepciones, ya en el 27, sean Lorca y Cernuda, pero siempre dentro de un contexto surrealista, y tal vez esta excepcionalidad se deba a las reminiscencias que lo árabe-andaluz haya podido representar en ellos. También, posiblemente, esta ruptura de cánones o excepcionalidad que ambos establecieron pudo ser motivada por una respuesta a los presupuestos de una sociedad que condenaba todo aquello que no era lo establecido y que, dadas sus especiales características —nos referimos a la homosexualidad— los marginaba. Un ejemplo claro podrían ser los póstumos *Sonetos del amor oscuro* lorquianos.

MUJER-NATURALEZA

Para el poeta, la naturaleza es de carácter esencialmente femenino, madre fecunda, tierra, agua que se desliza por su piel, aire que le acaricia, olores que lo penetran y embargan.

La mujer y la naturaleza intercambian sus características, la naturaleza tiene formas de mujer y la mujer es otoño, cascada, viento

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:
 tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,
 tu boca y la blanca disciplina de sus 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,
 desfiladero 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.
 Tus ojos son los ojos fijos del tigre
 y un minuto después son los ojos húmedos del perro.
 Siempre hay abejas en tu pelo.
 Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos
 como la espalda del río a la luz del incendio.
 Aguas dormidas golpean día y noche tu cintura de arcica
 y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna,
 el viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos alas
 la noche de los cuerpos [grises
 corno la sombra del águila la soledad del páramo.
 Las uñas de los dedos de tus pies están hechas del cristal del verano.
 Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
 bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma

.....

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

/sitios en donde el tiempo no transcurre
 /.....
 /única puerta al infinito

Recordemos al respecto el valor semejante que para Octavio Paz tenían el instante poético y el acto amoroso: En la plenitud de ambos se alcanzaba el no-tiempo, la naturaleza original.

Se comprueba, además, en el poema que —por su significación— insertamos, el agnosticismo del poeta: los valores fundamentales: religión, patria, son para él meros *simulacros de reflejos* como dice en algún otro poema. La única realidad para Octavio Paz es la que puede ver, tocar y sentir, es decir, la mujer, confundida con la naturaleza, su única evidencia, su única vía de acceso al origen.

En «El Arco y la Lira» Octavio Paz expone:

«... Hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como la suspensión del ánimo: el tiempo no pesa, los Uspanishad enseñan que esta reconciliación es «ananda» o deleite con lo Uno. Ciertamente, pocos son capaces de alcanzar tal estado. Pero alguna vez todos, así haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres: en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en lo que todo —forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad— alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí».

Así como en el poema que hemos reproducido, «Cuerpo a la vista», contiene metáforas de cambio del rasgo + humanización, por el de + material + animado o + naturaleza, hay muchos ejemplos donde el paisaje llega a humanizarse totalmente

/...../
/Bajo el verde cielo adolescente/
/tu cuerpo da su enamorada suma/

Hay además imágenes y sinestesias claras, así el verde cielo, como si reflejara el color de la naturaleza; el cielo podría identificarse con un extenso lago que reflejase la tonalidad del paisaje. Asimismo *verde* puede asociarse semánticamente con joven, adolescente.

Más evidente es *Mar de día* en cuanto a la humanización de la naturaleza. La síntesis final explicita el cambio

Por un cabello solo
parte sus blancas venas,
su dulce pecho bronco,
y muestra labios verdes,
frenéticos, nupciales,
la espuma deslumbrada.

Por un cabello solo.
 Por esa luz en vuelo
 que parte en dos el día,
 el viento suspendido;
 el mar, dos mares fijos,
 gemelos 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

.....
 Por esa sola hebra,
 entre mis dedos llama,
 vibrante, esbelta espada
 que nace de mis yemas
 y se pierde sola,
 relámpago en desvelo,
 entre la luz y yo.

Por un cabello solo }
 el mundo tiene cuerpo } Síntesis (38).

Presenta además el poema características formales típicas de Octavio Paz como son, circularidad, antítesis, repetición

Por un cabello solo }
 Por un cabello solo } Circul.
 el mundo tiene cuerpo } Repet.

/dulce/ vs. /bronco/ = Antítesis

Hay una imagen mental de gran efecto y originalidad, nos referimos a la que suscita el verso: /por un cabello solo/ /...../ /el mar dos mares fijos,/ /gemelos enemigos;/.

De gran efecto plástico resultan los cambios de color, originando bellas metáforas sinestésicas,

/blancas venas
 /labios verdes

(38) Contenido en *Libertad bajo palabra*, op. cit., págs. 16 y 17

Hay un rasgo de violencia que aquí va unido a efectos visuales, no son sino la unión de imágenes dinámicas con otras luminosas, brillantes.

Metáforas de animación con la imagen de violencia o dinamicidad

/Dulce pecho bronco/	=	+ violencia
/Parte sus blancas venas/	=	+ dinamicidad (partir)
/Espuma deslumbrada/	=	+ dinamicidad (espuma)
/luz en vuelo/	=	+ dinamicidad (vuelo)
/vibrante, esbelta espada/	=	+ dinamicidad (vibrante)
/relámpago en desvelo/	=	+ violencia (relámpago)
/viento suspendido/	=	+ dinamicidad (viento)
/sonámbulas formas/	=	+ dinamicidad (sonámbulas)
/que nadan hondas, ciegas/	=	+ dinamicidad (nadar)

Los rasgos combinados de dinamismo y luminosidad (imágenes dinámicas y visuales) los encontramos en

/espuma deslumbrada/ = (espuma conlleva movimiento, deslumbrada, animac. y humaniz.)

/vibrante, esbelta espada/ = (vibrante conlleva movimiento; espada provoca la imagen de algo brillante).

/relámpago en desvelo/ = / + luminosidad, + dinam. + humaniz./

/sonámbulas formas/ = /que nadan hondas, ciegas/

(sonámbulas → humaniz. nadan → dinamismo, hondas, ciegas → oscuridad)

Esta imagen última de *oscuridad* supone una contraposición o antítesis con el rasgo o imagen de *luminosidad* que posee el poema en general.

Otros rasgos formales destacables son: *repetición*, la ausencia de encabalgamientos, cada verso supone una sentencia aislada.

El ritmo se consigue por la reiteración del verso: /por un cabello solo/, así como por la isometría de los heptasílabos, también por las aliteraciones y rimas internas

(*carbones inocentes*
(*cándores enterrados*

(*sonámbulas formas*
(*que nadan hondas, ciegas*

Como podemos apreciar la ausencia de rima final no impide en absoluto la consecución del ritmo y la musicalidad.

Estas consideraciones formales suelen ser bastante comunes en su poesía, sobre todo en aquella que tiene como temas el amor o la naturaleza, como podemos ir comprobando en análisis sucesivos.

En «Salamandra» encontramos poemas con título tan sugestivo como «Paisaje pasional» donde se funden definitivamente los rasgos humanos con la naturaleza.

PAISAJE PASIONAL

Fruto abierto por una *mirada de amor inexorable*
 Granito basalto corales *desgarrados*
 Cicatrices de sal en la *frente del fuego*
 Desfiladeros bajo un *astro iracundo*
 Diálogos de la nieve y la luna a la *interperie*

 Oh *frutos taciturnos* frente al día petrificado
 El pico del ave solar abre el *corazón del espacio*
 Sobre la *espalda de absidiana* del torrente
 Sobre los *pechos inmensos del ámbar* y el *ágata*
 Sobre el *abismo desnudo* como el primer grito

Es un motivo constante la referencia al cuerpo, a la piel, al tacto; las sinestesias (sabores, olores) y las imágenes materiales, táctiles, casi se pueden «palpar» a través de la lectura de sus poemas. En «Salamandra» encontramos un breve poema, precisamente con ese nombre: «Palpar»

Mis manos
 Abren las cortinas de tu ser
 Te visten con otra desnudez
 Descubren los cuerpos de tu cuerpo
 Mis manos
 inventan otro cuerpo a tu cuerpo

Observamos en el poema una imagen mental o intelectual, no muy abundantes en la obra de Paz, es la que se desprende de

/mis manos/ /Abren las *cortinas de tu ser*/

También está presente el juego opositivo tu/yo, así como las antítesis o conceptos opuestos: vestir /s./ desnudez; asimismo las repeticiones, ineludibles en casi todos sus poemas: Mis manos... Mis manos. La estructura circular es también muy frecuente, este poema citado presenta también dicha estructura, acompañado el verso de cierre del sintético final

Mis manos

.....

Síntesis { Mis manos
 (inventan otro cuerpo a tu cuerpo)

Existe, además de la relación mujer-naturaleza una íntima fusión del poeta con su amada, son los dos un mismo ser en un momento dado, es una relación de necesidad, de complemento mutuo

Entro por tus ojos
 Sales por mi boca
 Duermes en mi sangre
 Despierto en tu frente

Esta dependencia encuentra modos variados de expresión, así el presentado en «Movimiento», con estructura condicional que recuerda a la utilizada por Lorca en su última obra dramática «Comedia sin título»

Si tú eres la yegua de ámbar
 Yo soy el camino de sangre
 Si tú eres la primer nevada
 Yo soy el que enciende el brasero del alba.

No todo el paisaje es positivo, natural o con rasgos de la mujer amada. En «Salamandra», precisamente en su poema primero *Entrada en materia* nos ofrece una imagen de ciudad moderna, inhóspita, babélica

Una ciudad inmensa y sin sentido
 un monumento grandioso incoherente
 Babel babel minúscula

Yurkievich en su ensayo sobre Paz (39), afirma:

«El poeta se aísla del caos callejero, de la confusión invasora, del vértigo alucinante. Cuando queda a solas, comparece ante el tribunal de su conciencia; ella lo condena por lo que dice y lo que calla, por exceso y por insuficiencia».

Es el mito de la ciudad babélica donde impera el caos y la incomunicación, que adopta una formalización cuajada de antítesis y disyunciones.

(39) YURKIEVICH, Saul. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Vallejo Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barral Editores, Barcelona, 1971, págs. 220.

Baudelaire en sus «Cuadros parisienses», nos ofrece una visión semejante

De este terrible paisaje
tal que jamás mortal vio,
esta mañana todavía la imagen
vaga y lejana, me arrebató.

.....
y, pintor altivo de mi genio
saboreaba en mi cuadro
la embriagadora monotonía
del metal, del mármol y del agua.
Babel de escaleras y de arcadas (40)

No obstante esta visión en Paz, desolada y pesimista aparece raramente en sus poemas; por el contrario, el paisaje, el contexto del poeta y su amada suele ser la naturaleza: el mar, las olas, el torrente, el valle, el río, el árbol, las rocas, el aire, etc.

Al referirnos a la relación de Paz con Cernuda concluimos en que había unas influencias pictóricas y musicales en ambos (41). En Paz la imagen auditiva es menos frecuente que la visual, la musicalidad la proporciona su sistema de rima interna, las repeticiones, los retruécanos, enumeraciones, isometría, aliteraciones, acentuación y otros recursos frecuentes.

Los colores conllevan asociaciones significativas distintas; especial predilección por su uso reiterado y positivo acusa Paz por el color verde, el paisaje es verde, verde es el cielo, verde son los brazos de la amada, en su poema «Escrito con tinta verde» afirma

La tinta verde crea jardines, selvas, prados
follajes donde cantan las letras,
palabras que son árboles
frases que son verdes constelaciones

.....
Tu cuerpo se constela de signos verdes
como el cuerpo del árbol de renuevos.
No te importe tanta pequeña cicatriz luminosa
mira al cielo y su verde tatuaje de estrellas.

(40) BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa*, Ediciones 29, Madrid, 1977, página 278.

(41) Pertenecientes al capítulo de «teoría poética» pertenecientes a su vez a la Tesis de Licenciatura «La lengua poética de O. Paz», cuya síntesis presentamos. Las conclusiones en cuanto a las interinfluencias Cernuda-Paz son las que, brevemente, se aluden.

También provoca bastantes imágenes de tipo visual y numerosas sinestesias con la contraposición del blanco y el rojo, la blancura de la amada, de las plumas, cubierta de sangre. El color azul, menos utilizado que el verde, presenta caracteres semejantes a éste. El resto: negro, amarillo, no supone una utilización novedosa que sea digna de resolver como característica especial.

Vistas las relaciones Amor-Naturaleza en la poesía de Paz y su expresión formal (metáforas, imágenes, recursos poéticos) concluiremos destacando la importancia que para la poesía de habla hispana supone esta reconciliación con lo sensual-amoroso, el enlace con la tradición que presentó Juan Ruiz. Octavio Paz y su binomio «cuerpo» / «no cuerpo» presenta un equilibrio armonioso del que la poesía anterior había estado desprovista.

BLANCO

La obra de Octavio Paz está muy influida por los pintores como Jackson Pollock o el propio Marcel Duchamp. La pintura de Pollock, con sus manchas salpicadas, no puede representar mejor el dinamismo aplicado a la «descomposición» y a la «abstracción». Este expresionismo abstracto se relaciona con Paz por el concepto de dinámica interna que adopta para su obra (Topoemas, Blanco).

También Paz utiliza el texto fragmentario que vendría a equivaler en pintura a la técnica del collage; esta estética simultaneísta cuyo objetivo es presentar el instante de vida en toda la riqueza, en todos los matices, aparece en pintura con Picasso y en poesía con Apollinaire: «Es un arte abierto a todas las experiencias que puedan recibirse» (42).

La idea de la edición original de *Blanco* era que este poema debería verse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce.

Este texto puede dividirse en partes y leerse por columnas separadas o como un solo texto; también es posible la combinación de las distintas columnas o secciones.

Lo que en realidad se pretende es el fluir del espacio. «*El espacio fluye, engendrando un texto, lo disipa, transcurre como si fuese tiempo*» (43).

Existe la distribución temporal, que es la forma que adopta el poema, su discurso; la espacial viene dada por las distintas columnas en que

(42) PERDIGÓ, Luisa M.ª, *La estética de O. Paz*, Ed. Playor, pág. 27.

(43) PAZ, Octavio, *Poemas*, op. cit., pág. 481.

se distribuye: columna del centro, de la izquierda, de la derecha y la lectura del conjunto.

La columna del centro es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo «en blanco» a lo blanco-al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul; la columna de la izquierda es un poema dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales; la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento (44).

contemplada por mis oídos	horizonte de música tendida
olida por mis ojos	punto colgante del color al aroma
acariciada por mi olfato	olor desnudez en las manos del aire
oída por mi lengua	cántico de los sabores
comida por mi tacto	festín de niebla

habitar tu nombre	despoblar tu cuerpo
caer en tu grito contigo	casa del viento

La irrealidad de lo mirado
de realidad a la mirada

Como se puede comprobar el tipo de verso sin encabalgamiento, la sentencia aislada típica de Paz favorece la composición de este tipo de poesía. Las sinestesias tampoco constituyen ninguna innovación en la estética de Paz. La única innovación que habría que resaltar es ese intento de aprovechar el espacio, el blanco, para que resulte decidor, esta dinámica interna, derivada de la influencia del expresionismo abstracto, será el puente que lo conducirá a sus experiencias subsiguientes: Topoemas, Discos visuales, Renga, etc.

Como se puede observar, sobre todo a medida que avanza la descripción de la poesía de O. Paz, la pintura, la música, el arte en general es el gran participante de sus creaciones.

Nuestro autor en su ensayo «Las peras del olmo» (45), define a *Blanco* como «la respuesta al deseo». La abstracción es progresivamente más profunda. Las explicaciones preliminares para la lectura de *Blanco* (insertas, dada su brevedad, con finalidad recopiladora) dejan al lector tan «en blanco» —valga la redundancia— como al principio; la explicación de este hecho tiene dos vertientes, una de ellas sería la

(44) *Op. cit.*, pág. 482.

(45) PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972, página 66.

dificultad o ambigüedad intrínseca de este tipo de poesía, la otra podría estar en la edición poco adecuada que hoy, normalmente, se consulta.

Ya se ha reseñado que las primitivas ediciones, muy limitadas en cuanto al número de ejemplares y hoy agotadas, adoptaban formas bastante diferentes a las actuales; así, «... en la edición original, presentada en una caja, el poeta tenía la facultad de traer al lector, con bastante claridad, esas combinaciones físicas e intelectuales que facilitaban la comprensión de la intención del autor...» (46).

Quizá esta supresión se ha efectuado por considerar poco importante el logro conseguido, hecho que no merecería sino parabienes de nuestra parte, pero, dado el talante de nuestro poeta, parece poco probable esta supresión voluntaria de lo que considera un hallazgo notable. En los artículos que recientemente se han recopilado acerca de su obra, algunos de ellos tesis doctorales americanas, hay explicaciones bastante prolijas acerca de *Blanco*, incluso artículos parecidos en cuanto a contenidos fundamentales, quizá basadas —como suele ocurrir con el resto de su obra— en las explicaciones del propio Paz, su mejor y más atinado crítico.

Blanco, es en realidad un libro muy complejo, mezcla de Metafísica y Arte; existe en el mismo todo un ritual de creatividad, así como un reducto de meditación y contemplación solitaria.

Los elementos combinados de Arte y Metafísica nos llevarían por medio de la asociación de la imagen, a otros niveles de experiencia.

Hay, en definitiva, una consideración del poema como signo, apoyándose en las coordenadas espacio-tiempo. En esta sucesión de signos sobre una página única, cada uno debe definir para sí mismo «el blanco», el poema (47) es —como ya se expuso— el puente hacia el más allá, hacia la meta, «al blanco».

Terminamos este intento de mostrar la riqueza de *Blanco* con las palabras del propio Octavio Paz que dan respuesta a la pregunta que, probablemente, se habrá formulado el lector: ¿Hacia dónde?

«¿Hacia dónde? Hacia la presencia, hacia la ausencia, hacia otra parte... No la restauración del objeto de arte sino la instauración del poema o del cuadro como un signo inaugural que abre el camino» (48).

(46) PHILIPS, Rachel, *Pasión y paradoja: Blanco*, págs. 196-197, Ed. F. C. E. México, 1976.

(47) Vid. «Teoría poética», cap. I de *La lengua poética de O. Paz*, op. cit.

(48) PAZ, Octavio, *La pensée en blanc*, art. tantrique (París, 1970), s. p.