

## OCTAVIO PAZ EN LA CRUZ DEL HERMETISMO Y LA LUCIDEZ

CARLOS HORACIO MAGIS

Con la aparición de *La estación violenta* (1958) culmina en Octavio Paz su marcada inclinación a la poesía hermética<sup>1</sup>. Y precisamente por este hermetismo, una de las cuestiones más incitantes de su poesía es la dependencia de dos actitudes creadoras que parecían inconciliables: la apasionada tensión lírica casi automática y un activo intelectualismo. La primera alienta la verbalización enigmática de oscuras intuiciones, y a veces también de fecundos aportes del subconsciente. La segunda, menos patente, está representada por una constante vocación especulativa<sup>2</sup> y un notable afán de coherencia.

<sup>1</sup> Aun cuando la *poesía hermética* es suficientemente conocida, quiero hacer notar que llamé así a toda poesía de difícil acceso, y no exclusivamente a la *surrealista*. Por encima de los rasgos comunes a ambas (automatismo, aportes del subconsciente, preeminencia de la síntesis paratáctica o ilativa, etc.) lo que da su carácter específico a lo que llamo *poesía hermética* es su simbolismo (cf. nota 5) y, sobre todo, el uso de una lengua tan personal que las modificaciones, y la recreación, de la "lengua general" sobrepasan los límites admitidos por la norma lingüística común. De aquí su carácter, a primera vista, enigmático. Desde el punto de vista histórico, el *surrealismo* es bastante reciente; el hermetismo, en cambio, tiene una larga tradición en la poesía europea y, por ende, en la castellana y en la hispánica; tradición cuyo proceso —que con el andar del tiempo se ha ido acelerando— hace pie en dos vertientes: la poesía alegórica (desde los dramas y los diálogos medievales hasta el teatro calderoniano pasando por obras como *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, en el siglo XV) y la exquisita o compleja suntuosidad verbal de culteranos —también conceptistas—, del simbolismo modernista y del trabajado creacionismo. A mi entender, el hermetismo contemporáneo no sólo aprovecha todos estos antecedentes, sino que los sintetiza.

<sup>2</sup> Esta vocación especulativa se hace notar ya en *Raíz del hombre* (1937), y resulta evidentiísima en *A la orilla del mundo* (1942) cuyos poemas están impulsados por el ardoroso afán de dar con el sentido total de la existencia. Si bien esta actitud reflexiva ha seguido vigente en *Salamandra* (1962) y *Ladera este* (1969), parece alcanzar su climax en *La estación violenta* (1958).

Esta inusitada tesitura artística tiene en *La estación violenta* su exponente más alto ya que pocas veces los medios expresivos habían alcanzado tal vibración lírica, ni había tenido tanta importancia, en la creación misma, la subyacente tentación de explorar la raíz esencial de las realidades que configuran el contorno del poeta.

### *La estación violenta.*

Este libro es, en resumen, una colección de poemas (escritos a lo largo de casi una década) que nos ponen en contacto con las particularísimas vivencias de Octavio Paz sobre tres problemas de vital importancia para él; problemas cuyos aspectos particulares son explorados de manera discontinua a través de todo el libro<sup>3</sup>:

1. *La realidad secreta del mundo*: a) la "substancia" del tiempo, b) la entidad real de la "mutación", c) la identidad de los contrarios.
2. *La entidad real y profunda de lo humano*: a) la engañosa diferencia entre "genérico" y "particular", b) el "yo" personal y el significado extraindividual de su experiencia, c) el amor como posible garantía de la existencia del hombre.
3. *La esencia y valor de la palabra*: a) capacidad de creación —en sentido casi bíblico— de la palabra, b) el misterio de la creación poética, c) los dolores de la creación: la angustia ante lo inefable y la repugnancia por la verbalización demasiado fácil y vacía, d) poesía y no-poesía.

Si bien he reconocido, y destacado, la vocación especulativa de Octavio Paz, es necesario insistir ahora —después de esta parcial caracterización de su libro—, en que nuestro escritor es ante todo un poeta —sus mismos ensayos lo confirman— y que su intelectualismo jamás llega a descarnar sus versos del generoso ímpetu lírico que los caracteriza. Ante esta circunstancia, debemos entender que la especial temá-

<sup>3</sup> No creo que sea mera casualidad que el período de composición de *La estación violenta* (1948-1957) coincida con la época de redacción, o preparación de tres famosos ensayos *El laberinto de la soledad* (esbozado en 1950 y publicado, con su elaboración definitiva, en 1957), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957).

tica del libro evidencia la necesidad interior del poeta de establecer su propia verdad partiendo prácticamente de cero. Debemos entender también que los interrogantes que lo acosan resultan, curiosamente, la excitación primordial de su lirismo. De este modo, pareciera que la creación poética está motivada, en principio, por agudas intuiciones, las cuales, aun cuando son promovidas por lo circunstancial, mantienen sus raíces hundidas en un plano de fenómenos más significativos: las pulsaciones de la angustia, los relámpagos de la sensualidad, los misteriosos e inquietantes huecos del yo, el deslumbramiento ante la belleza. Pareciera también que todos estos riquísimos estímulos de la creación poética, que por naturaleza fomentan la presencia de un lenguaje particular de difícil acceso, estarían sujetos, ya en un nivel más profundo, al intelectualismo ya anotado, o sea a la vocación especulativa —que enriquecería las cuestiones sacadas a flor de piel por las aprehensiones intuitivas—, y el afán de recreación coherente, siempre alerta, que iría encauzando el generoso caudal lírico y su riquísima explosión verbal.

Según esta interpretación, el doble modo de experiencia —que fomenta la intervención de dos actitudes creadoras— explica que, por una parte, el modo de expresión general caiga, a nivel externo, en las formas más típicas de la poesía hermética (preeminencia del lenguaje simbólico, imágenes que condensan las más inesperadas y sutiles representaciones, sintaxis obsesionante ilativa o paratáctica, desplazamientos calificativos, etc.), mientras que, a su vez, el subyacente espíritu de coherencia imponga, ya a nivel interno, tres normas estructurales que terminan de caracterizar el estilo de *La estación violenta*:

1. La estrecha relación entre la forma de encarar el tema y la estructura adoptada por cada composición.
2. La transformación de los "complementos rítmicos"<sup>4</sup> en factores estructurales.
3. La inteligente sistematización de los elementos simbólicos.

<sup>4</sup> Para el concepto de *complementos rítmicos*, véase D. Alonso. "Temas gongorinos: La simetría en el endecasílabo de Góngora". en *RFE* (Madrid), XIV (1927), 331-346; Samuel Gili y Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Universidad de Barcelona, Barcelona. 1956; Tomás Navarro, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse (New York), 1956; pp. 16-17.

En lo que respecta al primer recurso, se advierte que los poemas adoptan normalmente una *estructura-tipo* tripartita: a) Introducción, b) Desarrollo, y c) Cauda. Este esquema no es novedoso: parece una herencia de las disputas escolásticas. La originalidad del poeta radica en la adaptación de esta estructura-tipo a la forma de encarar el tema en cada composición; adaptación cuyas variantes más significativas aparecen casi exclusivamente en la fase del *desarrollo*. El objetivo general de cada una de estas tres partes es el siguiente:

a) La *Introducción* no suele ser otra cosa que un conjunto de versos, casi siempre muy breve, que presenta la intuición primaria con arranques de hondo lirismo;

b) El *Desarrollo*, que abarca el cuerpo principal del poema, puede adoptar tres subestructuras, cada una de las cuales responde sistemáticamente a una de las tres reacciones del poeta ante la realidad enfocada:

b.1. En ocasiones, el "yo" de Octavio Paz queda como prisionero de sí mismo contemplándose, o contemplando (sin mayor actividad propiamente especulativa) las formas —casi siempre hostiles— de su propio contorno. En estos casos, el "desarrollo" se estructura en una *progresión lineal* (cf. "Máscaras del alba", "Repaso nocturno", "El río", "¿No hay salida?") que va reiterando la intuición primaria enfocada desde distintos ángulos.

b.2. Otras veces, el "yo" del poeta entra en franco conflicto con el mundo, y ese conflicto genera una fuerza centrífuga que lo desensimisma y lo lanza al vacío imponiéndole la personal peregrinación a las fuentes (cf. "Himno entre ruinas", "Fuente", "Mutra", "El cántaro roto"). En estos casos, en los que Octavio Paz da buena muestra de su capacidad reflexiva, el "desarrollo" adopta la subestructura de un *discurso dialéctico* (alternancia de tesis y de antítesis).

b.3. Por último, en el extenso poema "Piedra de sol", se advierte una curiosa subestructura, la *progresión cíclica*, que combina las dos anteriores: el "desarrollo" sigue una línea espiral en la que el continuo está dado por los recuerdos y la confesión personal (*progresión lineal*), mientras que cada una de las sucesivas vueltas se demora en el análisis e interpretación de la propia experiencia como representaciones de una realidad extraindividual (*discurso dialéctico*).

c) Lo que he llamado *Cauda* comprende un conjunto de versos, tanto o más breve que el de la Introducción, el cual puede tener dos funciones según el carácter del “desarrollo”. En los poemas de *progresión lineal* suele aplicarse al desahogo de la tensión lírica que ha ido “in crescendo”; en las composiciones, francamente especulativas, que adoptan el *discurso dialéctico*, dicho conjunto de versos cierra a modo de síntesis y conclusión la alternancia de tesis y de antítesis. En la *progresión cíclica* que caracteriza a “Piedra de sol”, la cauda cumple sintéticamente las dos funciones.

En cuanto a los complementos rítmicos, Octavio Paz amplía sus funciones tradicionales con la importante responsabilidad de fortalecer la unidad de los poemas muy complejos (cf. “Repaso nocturno” o “Piedra de sol”) haciendo que ciertos factores impresivos resulten un sugestivo y eficaz engarce entre las diversas secciones o diferentes momentos de una misma composición. Los complementos rítmicos tienen una riquísima fenomenología, que Octavio Paz maneja con gran habilidad, alineable en tres vertientes según la fase del signo lingüístico (significante o significado) en que esta fenomenología se apoya:

a) Los que acuden principalmente al juego de la “forma acústica”: anáfora, aliteración, reiteración libre.

b) Los que quedan a horcajadas entre el juego acústico y el juego conceptual: parequesis o figura etimológica, antítesis, quiasmo, paralelismo.

c) Los que se basan en la correlación mental, o sea la vertiente que incluye los procedimientos más generalmente denominados “complementos rítmicos”: reiteración variada o perfecta de frases y de versos, leit motiv, imágenes paralelas o equivalentes, sutiles alusiones a un mismo tópico.

Con respecto al tercer recurso, la sistematización de los elementos simbólicos, podemos definirlo, muy en bloque, como una sagaz manera de limitar los excesos de la verbalización automática y de estructurar inteligentemente ciertos elementos temático-formales cuya complejidad

y cuya base irracional<sup>5</sup> hubiera podido, dado el alto nivel de frecuencia, inclinar el hermetismo hacia la simple turbulencia. Precisamente por ser este recurso uno de los mejores exponentes del difícil juego el puro ímpetu lírico y el paralelo intelectualismo, creo que la sistematización estructural de los símbolos merece un análisis más detenido.

*Los símbolos.* En los poemas de *La estación violenta* tienen clara preeminencia, tanto por su nivel de frecuencia como su función expresiva, seis símbolos: AGUA, LUZ, RIO, PIEDRA, SANGRE y ESPEJO. De acuerdo con su propia naturaleza, estos símbolos no se comportan como cristalizaciones estáticas, sino que actúan como signos dinámicos. Vale decir que, si bien tienen un significado fundamental, o primario, admiten una serie de inflexiones (*equivalencias, combinaciones y contrastes*) que matizan, enriquecen y hasta modifican ese valor primario.

Ahora bien, lo que da carácter al simbolismo de Octavio Paz es precisamente la maestría con que el poeta ha manejado esas posibles inflexiones hasta crear con ellas un sistema de insospechable coherencia. Y este sistema tiene tal trabazón lógica que su estructura termina por ser una clave —sobre todo si queremos asumir la actitud crítica— para penetrar más a fondo en la placentera interpretación de las creaciones más herméticas.

*Los ejes simbólicos y sus inflexiones.* Ahora revisaremos el valor de cada uno de estos símbolos y sus posibilidades combinatorias<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Cuando hablamos de *símbolos* debemos recordar que en ellos la asimilación de planos (el *real* y el *evocado*) —mecanismo básico de la mayoría de las imágenes—, se debe a un movimiento fuertemente intuitivo que logra aprehender las relaciones más profundas y menos obvias entre dos objetos. El símbolo, así entendido, resulta un signo ambigüo que tiene dos niveles semánticos: su significado normal o general en la lengua, y la referencia anormal, esotérica, a un objeto especial. Esta ambigüedad, paralela a la de la poesía misma, le da un ágil dinamismo en el que parece residir el secreto de su fuerza expresiva: el símbolo acepta sin esfuerzo la función referente esotérica, pero muchas veces exige valor por sí mismo como un signo (palabra o lexis) en el cual el poeta debe respetar el significado tradicional que tiene en la lengua.

<sup>6</sup> En esta revisión se irá tomando uno a uno los seis símbolos (o ejes simbólicos) elegidos, los cuales aparecerán con su signo típico. Entre corchetes se dará, cuando existan y tengan una aparición frecuente, otros signos que en el lenguaje de Octavio Paz tienen un valor simbólico equivalente. En primer término se verá su significación primaria con la ayuda de ejemplos poéticos, y a continuación se verán

## 1. EL AGUA

### 1.1. *Valor primario*: Principio de vida superior por su plenitud, fecundidad y lucidez.

*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,  
*beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose, ...*

*Mutra*, 65-67

¿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 la vida,  
tiéndete al pie del árbol, *bebe el agua!*

*Piedra de sol*, 330-333.

### 1.2. *Valores por extensión*: Factores de vida superior.

#### 1.2.1. La mujer a la luz de la reconciliación y el amor:

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,

—siempre con la ayuda de ejemplos de este tipo— los dos valores combinatorios principales: a) por extensión, y b) por contraste o negación. Valores combinatorios que se logran mediante el cruce entre los mismos signos estudiados, o mediante la relación sintáctica de éstos con otros elementos de lengua.

avanza, retrocede, da un rodeo  
 y llega siempre:  
 un caminar tranquilo  
 de estrella o primavera sin premura,  
*agua* que con los pájaros cerrados  
 mana toda la noche profesías,

*Piedra de sol*, 1-11.

### 1.2.2. La poesía (ver 3.3)

- 1.3. *Valores por contraste o negación*: La falta de vida plena;  
 factores de muerte.

Fulgor de *agua estancada donde flotan*  
*pequeñas alegrías ya verdosas*,  
 la manzana podrida de un deseo,  
 un rostro carcomido por la luna,  
 el minuto arrugado de una espera,  
*todo lo que la vida no consume*,

*Máscaras del alba*, 5-10

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.

## 2. LA LUZ [Alba, Día y Mediodía; Sol, Calor y Fuego; Resplandor]

- 2.1. *Valor primario*: Principio creador y factor de orden.

*...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.

Coronado de sí, *el día* extiende sus plumas.  
¡Alto grito amarillo,  
*caliente* surtidor en el centro del cielo  
imparcial y benéfico: (...)  
Todo es Dios.  
¡Estatua rota,  
columnas comidas por *la luz*,  
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

*Himno entre ruinas*, 1-4, 11-14.

Como el coral sus ramas en el agua  
extiende 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*, 52-56.

## 2.2. Valores por extensión: Los agentes de fecundidad.

### 2.2.1. El amor:

... 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.

2.2.2. La mujer bajo el signo positivo de la reconciliación  
y el amor (cf. 1.2.1.):

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,  
el mundo ya es visible por tu cuerpo,

*Piedra de sol*, 27-33.

2.3. *Valores por contraste o negación*: Esterilidad y muerte; angustia y confusión.

2.3.1. La sombra y la noche; la luz moribunda:

Nueva York, Londres, Moscú.  
*La sombra* cubre el llano con su yedra fantasma,  
con su vacilante vegetación de escalofrío,  
con su vello ralo, su tropel de ratas .  
A trechos tiritita un *sol anémico*.

*Himno entre ruinas*, 38-42.

Se despeñan las últimas imágenes y el río negro  
anega la conciencia  
*La noche* dobla la 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*, 74-76.

Este *día herido de muerte* que se arrastra a lo  
largo del tiempo sin acabar de morir, ...

*Mutra*, 9.

### 3. EL RIO [Manantial, Surtidor, Fuente]

#### 3.1. *Valor primario*: Fluencia vital (ver AGUA) y cauce de elementos positivos: poesía, vida, sensibilidad.

*Río arriba, donde lo no formado empieza,*  
el agua se desplomaba con los ojos cerrados.  
Volvía el tiempo a su origen, manándose.

*Repaso nocturno, 15-17*

...                   *como un río*  
caminabas y me hablabas *como un río*,  
creces como una espiga entre mis manos,

*Piedra de sol, 414-416.*

El prisionero de sus pensamientos  
teje y desteje su tejido a ciegas. (...)  
Va de sí mismo hacia sí mismo, vuelve,  
en el centro de sí se para y grita  
¿quién va? y *el surtidor* de su pregunta  
abre su flor absorta, centellea, ...

*Máscaras del alba, 31-40.*

#### 3.2. *Valores por extensión*: La creación poética.

##### 3.2.1. La poesía:

decir lo que dice el *río*, larga palabra semejante a  
labio, larga palabra que no acaba nunca.

*El río, 18.*

y *el río* remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo.

*El río, 49.*

## 3.2.2. El poeta:

En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta  
 es *una fuente*.  
*La fuente* canta para todos.

*La fuente*, 61-62.

3.3. *Valores por combinación o contraste*: La poesía en peligro; la no-poesía.

## 3.3.1. Lo antipoético de la simple euforia verbal:

sentado sobre sí 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 el río*, abrir el instante, penetrar por sus  
 salas atónitas *hasta su centro de agua, (...)*  
 es un combate a muerte entre inmortales, ay, dar marcha atrás, *parar  
 el río de sangre, el río de tinta*,  
*parar el río de las palabras*, remontar la corriente y que la noche vuelta  
 sobre sí misma muestre sus entrañas de oro ardiendo.

*El río*, 11-13, 38-39.

## 3.3.2. La impotencia expresiva (cf. 1.3.):

Mis pensamientos se bifurcan, serpentean, 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*, 56-61.

## 4. LA PIEDRA [Muros, Ciudades, Cuartos]

- 4.1. *Valor primario*: La pura materia inerte (cf. AGUA Y LUZ):  
incapacidad de vida inteligente, falta de potencia creadora.

*Oscilan masas de estupor y piedra*  
mientras los pocos vivos de esta hora...

*Máscaras del alba, 75-76.*

Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no están muertos, los vivos  
no están vivos.

*Hay un muro*, un ojo que es un pozo, todo tira hacia abajo  
pasan los pensamientos, todos los años son este minuto desplomándose  
interminablemente,  
*aquel cuarto de hotel* de San Francisco me salió al paso en Bangkok,  
hoy es ayer, mañana es ayer,

*¿No hay salida?, 36-39*

- 4.2. *Valores por extensión*: Incomunicación y soledad.

El canto mexicano estalla como un carajo,  
estrella de colores que se apaga,  
*pedra que cierra las puertas del contacto.*

*Himno entre ruinas, 22-24.*

corredores sin fin de la memoria,  
puertas abiertas a *un salón vacío*  
donde se pudren todos los veranos

*Piedra de sol, 76-78.*

*cuartos con ventanas a otros cuartos*  
con el mismo papel descolorido (...)  
el silencio se esparce en olas verdes,  
todo lo que tocamos fosforece;

mausoleos de lujo, ya ruidos  
 los retratos, raídos los tapetes;  
 trampas, celdas, cavernas encantadas,  
 pajareras y *cuartos numerados*,

*Piedra de sol*, 309-310, 319-323.

- 4.3. *Valores por combinación o contraste*: un modo especial de combinaciones y contrastes con otros elementos simbólicos (AGUA, LUZ, RIO) neutraliza el valor negativo de la PIEDRA (cf. *La trama de los símbolos*).

eres una ciudad que la mar asedia,  
*una muralla que la luz divide*  
 en dos mitades de color de durazno,

*Piedra de sol*. 46-48

## 5. EL ESPEJO

- 5.1. *Valor primario*: Carácter plural y ambigüo de la realidad.

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*, 16-20.

- 5.2. *Valores por extensión*: La apariencia vana; la lucha de contrarios.

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 tu me llevas ciego de la mano  
por esas galerías obstinadas

*Piedra de sol, 204-209*

aun los que están solos llevan en sí su pareja  
encarnizada,  
*en cada espejo hay un doble,*  
un adversario que nos refleja y nos abisma.

*Reposo nocturno, 44-46.*

### 5.3. *Valores por combinación o negación*: La identificación de los contrarios; la realidad sin apariencias mentirosas:

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, 62-70.*

Todo es presente, *espejo sin revés*: no hay sombra,  
no hay lado opaco, todo es ojo (...)  
el fruto que acumula todos los jugos de la historia.  
la presencia, el presente, estalla  
como un *espejo roto al mediodía*,...

*Fuente, 29-35.*

## 6. LA SANGRE

### 6.1. *Valor primario*: La pulsación instintiva y la potencia biológica.

Este símbolo presenta serias dificultades por la acusadísima ambigüedad que tiene en las vivencias de Octavio Paz el objeto

referido: el instinto y la potencia biológica pueden resultar —según la evolución particular de cada poema— tanto un factor positivo, como un lastre para la vida plena. Nos encontramos con el primer valor cuando sacuden al poeta la fecundidad oscura de lo biológico, así como la tremenda fuerza del instinto y su misteriosa condición de especial “vía de conocimiento”. En este caso el símbolo puede presentar varias facetas:

a) Manera de introducirse en lo esencial del mundo:

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*, 54-55.

b) La motivación creadora:

La ciudad desvelada *circula por mi sangre* como una abeja.  
 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.

*El río*, 1, 31-32.

c) La realidad de la mujer amada:

*arco de sangre*, puente de latidos,  
 llévame al otro lado de esta noche,  
 adonde tú y yo somos nosotros,  
 el reino de pronombres entrelazados,

*Piedra de sol*, 560-564.

El segundo valor aparece cuando lo irracional, automático e informe de la pulsación instintiva y de la potencia biológica inquie-

tan al poeta de tal forma que el signo SANGRE tiene valor totalmente negativo. También en este caso, el símbolo tiene varias facetas:

a) Factor de vida inferior (cf. AGUA y LUZ):

¿no hay agua,  
hay sólo *sangre*, sólo hay polvo,  
rumor de pies descalzos, sólo pisadas de pies desnudos  
sobre la espina,

*El cántaro roto*, 22-24.

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.

b) La verbalización excesiva o muy fácil que hace peligrar el poema (cf. 3.3.)

Detenerme un instante, *detener a mi sangre que va y viene y no dice nada*

*El río*, 11.

c) La incapacidad de comunicación eficaz y profunda:

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,

*El río*, 28-29.

Al revisar detalladamente estos seis núcleos del lenguaje simbólico, se nota fácilmente que el sistema en sí tiene mucho de heredado. En primer lugar, los valores de AGUA y de LUZ se relacionan con significados vigentes en toda la cultura occidental, con viejas asociaciones cuya his-

toria se hunde en el oscuro período mágico de la humanidad<sup>7</sup>. En segundo lugar advertimos que el sistema de símbolos utilizados por Octavio Paz nos resulta familiar: todo lo estéticamente valioso es *translúcido, liviano, luminoso y dinámico*, mientras que todo lo *opaco, pesado, oscuro y estático* soporta el estigma de una naturaleza maleada o perniciosa.

Tal como ya he destacado anteriormente en un caso semejante, la originalidad de Octavio Paz no está en la creación del canon, sino en su aplicación (descomposición y síntesis) y en la capacidad de aprovecharlo como base para estructurar la trama tan coherente de su lenguaje simbólico.

*La trama de los símbolos.* He hablado insistentemente de sistema, estructura y trama porque los símbolos rara vez aparecen sueltos; tanto, que para reunir los ejemplos ofrecidos han sido necesarias una atenta lectura y una paciente selección. El modo típico con que actúan los elementos simbólicos es el de activas constelaciones, perfectamente integradas a los textos poéticos, que configuran un metalenguaje poético. Constelaciones que compaginan y condensan los valores primarios de los símbolos y sus valores combinatorios. Y aquí es precisamente donde las diversas inflexiones —sobre el cruce de elementos simbólicos— muestran con entera claridad el mecanismo en que se basa el metalenguaje poético y alcanzan la plenitud de su eficacia expresiva.

Para ver mejor la intervención de los símbolos como una trama, o metalenguaje, lo más indicado es releer algunos poemas (mejor fragmentos de esos poemas) teniendo muy en cuenta su tema básico:

#### FUENTE

[La creación poética]

El mediodía alza en vilo al mundo.

Y las piedras donde el viento borra lo que a ciegas escribe el tiempo,

...

<sup>7</sup> En cambio los cuatro símbolos restantes (*Río, Piedra, Sangre y Espejo*) parecen depender de aprehensiones muy personales de Octavio Paz que han venido cristalizándose a lo largo de toda su creación poética anterior.

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.

*El viejo mundo de las piedras* se levanta y vuela.

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 de calor*, *escurren luz* y entre las 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.

...

## EL RIO

[Las vicisitudes de la creación poética]

La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja.

...

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.

...

A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, todo me abandona,

no hay nadie a mi lado, ni siquiera esos ojos que desde atrás contemplaron  
 lo que escribo,  
 no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni fin,  
 tampoco hay *muro que saltar*,  
 es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho  
 es indecible,  
 torres, terrazas devastadas, babilonias, un mar de sal negra, un reino ciego,  
 No,  
 detenerme, callar, cerrar los ojos hasta que brote de mis párpados una  
 espiga, *un surtidor de solcs*,

...

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 crucial*  
 como se pierden las palabras en la imagen del poeta)

...

que las palabras depongan sus armas y sea el poema una sola palabra  
 entretejida, *un resplandor implacable que avanza*,

...

*duro fulgor* resuelto ya en cristal y *claridad pacífica*.

## MUTRA

[Aspectos de la experiencia individual que tienen validez general]

Este *día herido de muerte* que se arrastra a lo largo del tiempo sin acabar  
 de morir,  
 y el día que lo sigue y ya escarba impaciente la indecisa tierra del alba,  
 y los otros que esperan su hora en los vastos establos del año

...

este día y las presencias que alza o derriba *el sol* con un simple aletazo:

...

las mujeres albañiles que llevan una piedra en su cabeza como si llevarsen  
*un sol apagado*,  
 todo este largo día con su terrible cargamento de seres y de cosas,  
 encalla lentamente en el tiempo parado.

Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al apiñarme me derrame,  
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, asir la antigua imagen: ¡anclar en el ser y en la roca plantarlo,  
zócalo del relámpago!

Hay *pedras que no ceden, pedras 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 pedras pierden pie, también las pedras son imágenes*,  
y caen y se disgregan y confunden y *fluyen con el río que no cesa*.

También *las pedras son el río*.

...

#### PIEDRA DE SOL

[Vida, muerte y resurrección del amor]

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:  
se despeñó el instante en otro y en otro,  
dormí *sueños de piedra* que no sueña  
y al cabo de *años como pedras*  
*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 la 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*,  
un *alto surtidor* que el viento arqueea,  
un árbol bien plantado más danzante,  
un *caminar de río*, que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

Fragmentos como los que acabo de citar confirman el uso sistemático de los símbolos en *La estación violenta*. Sistemático en cuanto que no es arbitrario ni ocasional, y también en cuanto a que constituyen una trama bien estructurada, trama en la cual los elementos simbólicos cobran su plenitud y riqueza significativas. Nos muestran además que si bien el lenguaje simbólico es la materia prima (¿o la fuente?) del hermetismo que caracteriza a dicho poemario, tal como en él aparece da la impresión de sostener el ya destacado contrapunto entre una caudalosa euforia verbal y la renuencia de Octavio Paz a dejarse llevar por la turbulencia. De este modo, la trama de los elementos simbólicos resulta, a mi parecer, el mejor ejemplo de aquella conjunción de dos actitudes creadoras, normalmente antagónicas, que tomé como hipótesis de trabajo, como punto de partida.

*Carlos H. Magis*

El Colegio de México.