

LA INCESANTE BUSQUEDA DEL LENGUAJE EN LA POESIA DE OCTAVIO PAZ

Carmen RUIZ BARRIONUEVO

Nadie más convencido que Octavio Paz del carácter revolucionario de su actividad. Porque la poesía libera al hombre, revela al mundo, lo crea; y el artista es quien produce imágenes valiéndose de la palabra y con ellas intenta saltar en el vacío, acercarnos la realidad, lo viviente, las cosas. Pero a la vez, el medio con que realiza esa misión extraordinaria es el mismo que usamos cada día, el lenguaje, y ello ha supuesto siempre una búsqueda, una clarificación del instrumento por parte del poeta.

Si se ha dicho con acierto que todo poeta lleva dentro de sí a un crítico, en el caso de Paz podemos ir todavía más lejos, ya que el poeta mexicano reflexiona sin cesar y escribe sin tregua acerca del lenguaje, de sus posibilidades y de la creación poética. Ya al frente de *El arco y la lira* (1956) se manifiesta convencido de que «El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía»¹, pero, con todo, únicamente es «posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente»². Para el poeta, el hombre es un ser de palabras, dotado fundamentalmente de lenguaje, estamos hechos de lenguaje y cualquier conocimiento es imposible sin este apreciable instrumento, porque lenguaje quiere decir comunicación y la historia del hombre podría reducirse con toda tranquilidad a la historia de la palabra. Paz está convencido, como otros grandes poetas de este siglo, de que el lenguaje se ha ido contaminando poco a poco hasta apartarse de su realidad primigenia y creadora; por ello cree en su carácter esencialmente simbólico, pues reemplaza a la realidad y se convierte en «instrumento mágico»³ capaz de realizar tal salto en el vacío. Sólo el poeta puede purificar la palabra, sólo él puede hacer cobrar al lenguaje su carácter originario, su pluralidad de sentidos. Y tal labor se realiza actuando sobre él, a veces violentamente como el propio poeta nos explica en *¿Aguila o sol?* (1951). Aquí, esta preocupación por la palabra tiene fuentes surrealistas, aunque la sombra mallarmeana se

advierta en muchos otros textos, no olvidemos que desde el poeta francés la conciencia del lenguaje como tal ha penetrado en casi todos los grandes creadores contemporáneos. En *¿Aguila o sol?* la palabra verdadera es imposible de captar, pero también se admite como el único posible puente o vehículo de expresión, vale decir de salvación, no sólo del artista, sino de los demás hombres; acto de participación, el poema sólo vive al entregarlo a los otros porque el poeta se debe a su entorno físico y humano, «el poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones»⁴, salvo en el caso de la necesaria rebelión.

Por todo ello nos proponemos estudiar este aspecto fundamental y obsesivo del poeta mexicano, recordemos que su libro juvenil *A la orilla del mundo* (1942) se abre precisamente con un poema titulado «Palabra» y que tal preocupación no desaparece a lo largo de su obra, *Salamandra, Ladera Este, Blanco, Vuelta y Pasado en claro* son, creemos, los hitos fundamentales de una nueva postura respecto a la palabra después de la gran producción de *La estación violenta*.

I. SALAMANDRA

En torno a la revista *Taller poético*, fundada en el año 1936 por Octavio Paz surgía una generación marcada por el deseo de crear una poesía que fuera a la vez factor de cambio social y de renovación estética⁵. La poética de *Taller*, aparte de su activismo izquierdista, incrementado por la influencia de la Guerra Civil española, se fundamentaba en un reconocimiento de la herencia de la espléndida generación vanguardista de «Contemporáneos» cuyos componentes ya se obsesionaban por la libertad suprema del artista y por el mundo de los sueños, aunque a la hora de precisar diferencias indique Paz que «para los poetas de «Contemporáneos» el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros un acto» y señale a los componentes de la generación del 27 española como influencias más profundas y duraderas⁶. Todo ello les marcaba el camino de la experimentación de la imagen aunque siempre se manifestaron reacios a la utilización de la «escritura automática». El propio Octavio Paz resumía así sus ideas de aquella época indicando que del surrealismo les interesaba: la imaginación, el amor y la libertad, pero que frente a la vanguardia de la generación de «Contemporáneos», los jóvenes entendieron la creación política como una actividad vital que significaba cambiar al hombre y la sociedad en una forma de comunión, y los medios eran justamente los heredados del movimiento surrealista. Recordando aquellos años nos dice: «Concebíamos la poesía como un salto mortal, experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlos a la otra orilla, ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos»⁷. Es decir, que el poeta comprende ya entonces su tarea como la de un poeta visionario, pues el creador descubre («inventar» dirá años más tarde en el prólogo de *Libertad bajo palabra*), revela el mundo que se esconde tras las apariencias, tras la realidad enmascarada, y logra como fin una representación del mundo que tenga que ver tanto con el poeta como con los demás hombres. Apunta ya pues, en esta época, esa idea de la palabra como libertad, como instrumento eficaz y posesivo que envuelve al poeta hasta hacerse «Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día»⁸.

Como vemos, desde muy temprana época centra Octavio Paz su preocupación esencial: la palabra; y esta preocupación se acrecienta con las sucesivas influencias del existencialismo y un mayor ahondamiento en los procedimientos surrealistas, como evidencia *¿Aguila o sol?*; pero lo característico en Paz es su concepción de la palabra como semilla y fruto de la invención, es decir: punto de partida y retorno inevitable, pues si a través de la palabra creamos el mundo, por analogía, el mundo debe emitir señales verbalizables. Esta cosmovisión analógica propicia la posesión de una realidad que se sabe inevitablemente lejana, y su instrumento es la palabra. Tal fe, esta posibilidad, alienta en la poesía de Octavio Paz de toda su primera gran época, desde sus primeros poemas hasta 1962, precisamente en la fecha en que se inicia la que se puede denominar la etapa oriental de su poesía. La poética del autor mejicano se fragua en toda su dimensión característica en esta primera etapa y sus principios fundamentales están expuestos en *El arco y la lira*, obra que ampliará en la segunda edición de 1967 con un nuevo ensayo *Los signos en rotación* en el que expone las inquietudes que corresponden a estos años en los que se fragua su poema *Blanco*.

Creemos ver en *Salamandra*, compilación que recoge los poemas publicados entre 1958 y 1961, un libro de transición hacia esa actitud que se puede denominar, según una expresión ya admitida, «ruptura con la palabra», ruptura con la expresión más confiada de poemas como *Piedra de sol*; asoma ya una reflexión, alentada por sus estudios y lecturas de las obras de Levi-Strauss y Roland Barthes, según la cual la palabra pasaría a ser considerada como «ser en el espacio» más que «ser en el tiempo». Irrumpe aquí lo que puede llamarse una lógica espacial, de la que es índice el nuevo epílogo que añade a la segunda edición de *El arco y la lira*: El espacio ha perdido su carácter pasivo para pasar a un primer plano protagonista porque en él se efectúa el movimiento y el ritmo.

El aspecto transitivo de *Salamandra* en relación con la obra posterior de Paz ha sido señalado desde fecha muy temprana por autores como Ramón Xirau, Octavio Armand, Enrique Pezzoni, Luisa M. Perdigo o Roberta Seabrook. Dice por ejemplo esta última autora: «Paz quiere poner la poesía en movimiento, presentar distintas realidades simultáneamente»... «Ya en *Salamandra* los signos están en rotación vertiginosa: Viento entero representa la primera tentativa de Paz de enfocar así un poema largo»⁹. Indudablemente tiene razón la estudiosa norteamericana al señalar esta progresión, aunque tal vez no se debe hablar todavía en *Salamandra* de «rotación vertiginosa», sino de rotación, de signos en movimiento.

Penetrando en los poemas de la compilación, vemos que la temática continúa siendo la misma, porque como dice Manuel Durán, Octavio Paz es un poeta de unos cuantos temas centrales y esenciales: soledad, comunión o comunicación, amor, muerte y búsqueda de la libertad, o lo que es lo mismo, de la verdad¹⁰. Sin embargo el poeta, abandonando en parte la obsesión por el inconsciente como fuente creadora que observamos en *¿Aguila o sol?* se centra en la creación, en la palabra, en los problemas temporales y en la multiplicidad, pero es indudable que las imágenes distorsionadas de estos poemas siguen teniendo una raíz onírica.

en todas partes las huellas de la fiera
en la cara del árbol el tatuaje escarlata
en la frente del torreón el tatuaje de hielo
en el sexo de la iglesia el tatuaje eléctrico

(«Disparo» p. 320)

tu cuerpo de yerba tu cuerpo de plata,
trono de la noche y espuela del día,
deseo de mil brazos y una sola boca,
gavilán y torrente y alto grito que cae.
En tu alma reseca llueve sangre.
Rostro desnudo, rostro deshecho y rostro de eclipse

(«Discor» p.373)

En el momento de la publicación del libro, el año 1962, se habló de hermetismo y se acusó al poeta de haberse intelectualizado en demasía; comparando inevitablemente estos poemas con su famoso *Piedra de sol* (1957), se habló incluso de la existencia de una poesía paciana «clara» que estaba reunida en *A la orilla del mundo* (1942) y la poesía más «oscura» influida por el surrealismo francés que comprende toda su producción hasta *Piedra de sol*¹¹. De este modo su obra máxima preludearía ya la dificultad que apunta en *Salamandra* a la vez que una incapacidad por parte del poeta de repetir el hallazgo de su primera época, iniciando una decadencia artística. Y nada más lejos de la realidad como lo ha demostrado la progresiva depuración de su poesía y que nosotros vamos a ir siguiendo. Tal vez, en un autor de tan vasta producción como Octavio Paz el problema surja al ir acotando las distintas épocas de su producción literaria: tiene el poeta una tan grande capacidad de asimilación de influencias que es difícil señalar con precisión estas etapas, pero sin embargo no estamos totalmente de acuerdo con Roberta Seabrook cuando dice que «todos estos elementos, surrealismo o imágenes irracionales, influjos franceses y orientales están presentes en mayor o menor cantidad a lo largo de la obra de este poeta». Aparte de que se podían citar autores de procedencia hispana que el mismo poeta ha nombrado en varias ocasiones, creemos que, en el caso de la influencia oriental, no apunta hasta su primer viaje a Oriente en 1952, prueba de ella es *Semillas para un himno* (1954), aunque es cierto que Paz fue un lector apasionado de los haikai de José Juan Tablada. Pero es que la influencia oriental que recibe de Tablada es estrictamente modernista y exótica, y una de las características esenciales de Paz es el asimilar lo más auténtico de la filosofía oriental como más adelante veremos.

Más exacta, aunque alude a un aspecto levemente distinto, es la opinión de Carlos H. Magis:

«En resumen, la «nueva estación» de Octavio Paz no comienza en sentido estricto, para mí al menos, con *La estación violenta* sino con *Semillas para un himno*, libro en el que cambian profundamente la instalación del mundo y los medios de expresión porque en sus poemas predomina la visión serena del mundo y aun de sus contradicciones, a la vez que se enseorea un lenguaje delgado y transparente...y se enseorea también un «neoinvencionismo» (escritura espacialista —que nos anticipa la composición de *Blanco*— y búsqueda franca de la «complicidad activa del lector»). Innovaciones

todas estas que marcan decididamente el giro de la creación de Octavio Paz hacia la poesía de *Salamandra* (1958-61) y de *Ladera Este* (1962-68) y quizás también de *Pasado en claro* (1975), la última gran «suma poética» (¿nueva culminación y recomienzo?) de Octavio Paz.¹²

Indudablemente la visión de Magis tiene la virtud de intentar clarificar la obra de toda su última época, y aunque sería discutible encontrar una visión más serena del mundo, sí es cierto su «neoinvencionismo». No nos dice en cambio Magis, qué relación puede haber entre este cambio y la asimilación de los influjos del Oriente.

Nos parece que después del optimismo y fe en la palabra con que termina *La estación violenta* (1958), *Salamandra* representa el comienzo de la desconfianza de un lenguaje que ya no sirve al poeta. Paso previo es el aguzamiento de su propio sentido de soledad que se percibe sobre todo en la primera parte de *Salamandra*, *Días hábiles*. Poemas breves, como «Amistad» (p. 328), «Certeza» (p. 329), «Peatón» (p. 321), «Aquí» (p. 318) son suficientemente significativos de este sentimiento que en la segunda parte, *Homenajes y profanaciones* se resuelve como otrora en *Piedra de sol*, en la soledad de dos, el acto amoroso como la única posibilidad de comunicación verdadera:

Fuera de mi cuerpo
en tu cuerpo fuera de tu cuerpo
en otro cuerpo
cuerpo a cuerpo creado
por tu cuerpo y mi cuerpo
Nos buscamos perdidos
dentro de ese cuerpo instantáneo
nos perdemos buscando
todo un Dios todo cuerpo y sentido
Otro cuerpo perdido

(«Lauda» p. 345)

Significativo es el poema inicial del libro titulado «Entrada en materia» en el que se compendian todos los temas apuntados en un marco desolador de civilización aniquiladora, ruido, maquinismo, el fluir acuciante del tiempo, a lo que contribuye la ausencia de puntuación, para ir centrando el tema fundamental: el combate con la palabra.

Los nombres no son nombres
no dicen lo que dicen
Yo he de decir lo que no dicen
Yo he de decir lo que dicen

(«Entrada en materia» p. 315)

La palabra se presenta ante el poeta con una singular agresividad como podemos ver en su poema «Disparo» (p. 320), como un «enemigo rumor», según la afortunada expresión de José Lezama Lima. «La ciudad fluye / yo escribo sobre la página que fluye» (p. 334), con lo que la dificultad se acrecienta, pero la poesía se convierte en algo totalmente posible, al cumplirse las leyes de la analogía, sólo falta el puente, lograr el salto que se

realiza en las dos partes siguientes del libro; en un poema como «A través» dice: «Doblo la página del día, / escribo lo que no dicta / el movimiento de tus pestañas» (p. 369), y así la mujer se constituye en ese puente amoroso que conecta hombre-poeta y mundo exterior. Un poema como «Noche en claro» es suficientemente significativo: en él se traza el paralelismo entre el mundo exterior y el mundo de los signos, entre los que la mujer —como en el surrealismo— se constituye en lazo de unión.

ahora marchamos en la otra orilla
mira abajo correr el río de los siglos
el río de los signos
Mira correr el río de los astros
se abrazan y separan vuelven a juntarse
hablan entre ellos un lenguaje de incendios
sus luchas sus amores
son la creación y la destrucción de los mundos
La noche se abre
mano inmensa
constelación de signos
escritura silencio que canta

(«Noche en claro» p. 351)

Pero previamente a este desenlace Octavio Paz reflexiona hondamente sobre los problemas de la palabra en dos poemas significativos que vamos a comentar más ampliamente y que pertenecen a la primera parte del libro: se trata de «La palabra escrita» (p. 325-6) y «La palabra dicha» (p. 325-27). El primer poema, no separado en estrofas, como el segundo, está marcado por el profundo fluir temporal que señala la enumeración de las cifras del uno al cinco. Empieza el poeta indicando la dificultad de plasmar ese mundo a través de la palabra: «Ya escrita la primera / palabra (nunca la pensada / sino la otra), es decir, que el autor es ya consciente de esa dificultad de crear, de lograr la palabra exacta, idea que despliega a través del juego de palabras implícito en el oxímoron: «—ésta / que no la dice, que la contradice, / que sin decirla está diciéndola)». Si hablábamos de la temporalidad angustiosa del poema marcada por la simple enumeración sucesiva, no es menos acuciante la continua anáfora repetitiva de un verso y medio: «Ya escrita la primera / palabra». Tengamos en cuenta que la anáfora se repite en seis ocasiones en un poema de tan sólo treinta y un versos, lo que hace que la distancia entre los versos anafóricos varíe entre tres versos y medio y cinco y medio.

Introducida por segunda vez la anáfora, se centra el poeta en las dos realidades que quiere conectar, representadas por el sol y el rostro de la amada visto como un «sol atónito» en el centro de un pozo, situación que incide en el contexto hondamente existencial de la realidad más próxima, aunque el poeta percibe las dos realidades lumínicas trazadas de acuerdo con su concepción analógica del mundo. La tercera introducción de la anáfora incide sobre esa dificultad de plasmar, representada por la piedrecilla que cae verticalmente como la arena de un reloj. La cuarta anáfora abre un paréntesis reflexivo sobre la palabra verdadera que no es la que cae, ni la captada por el poeta, sino la palabra que sostiene, crea y engendra esa realidad, una palabra que Octavio Paz ha llamado más de una

La que sí nos parece exacta es la apreciación de Manuel Durán que destaca en su ensayo el impacto del oriente en la obra del autor mexicano que gracias a su contacto con los mitos fundamentalmente aztecas –Quetzalcóatl, Coatlicue– «Paz llega a la India mejor preparado para comprender su cultura que, pongamos por caso, otro visitante latinoamericano: Pablo Neruda»¹⁸. Pero con todo, Octavio Paz no dejará de ser un poeta de tradición occidental, cosa que tendremos ocasión de ver en alguno de sus poemas, y por esta razón es exacta la afirmación de Durán: «La poesía de Paz será un gran puente tendido entre el Occidente y el Oriente»¹⁹.

Acerca de la influencia de José Juan Tablada señala Durán en el mismo trabajo, algo que nos parece fundamental y que tendría relación con esa discutida influencia oriental, nos dice que para Paz, Tablada ha sido «un ejemplo» «pero no una guía poética»²⁰; gracias al modernista mexicano Paz conoció los orígenes y posibilidades del haikú japonés y tradujo algunos antes de su residencia en Nueva Delhi, pero Paz no es un poeta de poemas breves, y como observa acertadamente Durán, en sus pocos haikús siempre surge la alusión geográfica personal a la India, cosa que no sucede en Tablada. Además a todo esto acompaña un estudio profundo del ser y de la vida oriental que intenta penetrar y desentrañar, aunque, como se puede observar, es constante la aparición de fragmentos y alusiones a la vida y las costumbres occidentales.

Características de los poemas de *Ladera Este* son la obsesión por el presente que se integra en una más amplia obsesión temporal arraigada en las circunstancias especiales en las que vive; el intento de fusión de oriente y occidente, temática que muchas veces aparece como contraste o recuerdo, o como simple imposibilidad para el hombre occidental de aceptar costumbres, filosofías y ambientes. La preocupación por el lenguaje y la escritura se manifiesta en una frecuente fragmentación del verso, una ruptura de la expresión o un balbuceo. Se esfuerza en incorporar el espacio y el silencio plenamente al poema de tal modo que como dice Octavio Armand «los blancos, los silencios y las pausas en *Salamandra* o *Ladera Este* son entre actos, silencios musicales»²¹. El ritmo de la lectura se impone al lector a base de choques y fusiones, con una multiplicidad de sentidos que aparece también en *Rayuela* de Cortázar por ejemplo, y que en la poesía de este autor resaltará más en obras como *Blanco y Discos visuales*. Destacemos por último, la incorporación a estos poemas de la doctrina tántrica, rito a la vez budista e hinduista, en el que el amor es un estado místico, fusión de contrarios y unión con lo absoluto, de tal modo que algo que ya era intuido por el poeta se acepta con una base cuasi religiosa: el cuerpo es ahora doble del universo y de la escritura del poema, con lo que todo queda ancestralmente santificado.

Veamos de manera gráfica las notas apuntadas en un poema de *Ladera Este*: «Vrindaban». El poema nos sumerge desde su mismo título en un contexto oriental, pues «Vrindaban» es una ciudad hindú en la que la tradición sitúa la leyenda del dios Krishna que enamoraba en su juventud a las pastorcillas o gopis del bosque de Vrindaban. El mito erótico se recuerda en multitud de celebraciones religiosas y es una de ellas la que nos va a describir Paz. Pero penetremos paso a paso en el poema que es considerado como una de sus obras claves, en la que «trata de descubrirse, de definirse»²². Efectivamente es así,

porque además del doble plano oriente y occidente, observamos un juego temporal pasado-presente y una reflexión sobre su propia tarea de poeta.

«Vrindaban» (p. 421-426) se abre en un presente que centra la figura del hablante poético en un entorno solitario y angustioso, la noche, ruidos ilocalizables, que rodean su trabajosa labor de escritura. Notemos que el paréntesis que viene a continuación como los que aparecerán después, tiene un valor de aparte, una reflexión sobre lo anteriormente tratado y que en casi todas las ocasiones se refiere a su labor sobre la página. En esta primera vez surge un pensamiento desalentador al que alude ese «todo calladamente se desmorona / sobre la página». El presente reflexivo da entrada a un pasado evocado en el que el poeta se coloca como hombre y como creador en el paisaje nocturno de la India. La naturaleza en tinieblas, en hondas sinestesias, contrasta con la actitud de vigilia del poeta «entre mis pensamientos encendidos». Oriente y Occidente se oponen. Y sin embargo, la filosofía oriental la capta hasta el punto de integrarse en el paisaje como un árbol, notemos que dice que está cubierto de «hojas y ojos», es decir, que aparte de la pretendida paranomasia, no se consigue la pérdida de la identidad humana, en todo caso se mantienen o intentan mantener, las dos personalidades, porque por encima de todo está la propia individualidad que constituye a nuestro poeta en ser capaz de crear, capaz de ser en potencia «un enjambre de imágenes». Es de destacar cómo desde esta primera parte apunta una imagen fundamental para la comprensión del poema que el autor va a desarrollar más ampliamente: se trata de la oposición luz/sombra, ser/no ser, subjetividad/pérdida de subjetividad. Esta misma idea se desarrolla en el paréntesis reflexivo que cierra la primera parte del poema, aparte de la alusión a su concepción analógica («diminuto jardín de letras»), la palabra «plantado» conecta con la anterior, «árbol», y a partir de ahora la luz de lámpara se constituye ya en una especie de símbolo central.

La segunda parte del poema vuelve a retomar la imagen del poeta en su coche atravesando el paisaje de la India; en ella comienza a tomar cuerpo el recuerdo de la experiencia vivida, sorprendente para un occidental, de una fiesta oriental. La pregunta («Yo creo en los hombres / o en los astros?») vuelve a plantear el tema central del poema: el de la búsqueda por parte del autor de su propia identidad que se divide entre las dos culturas. Entramos a continuación en la descripción de la fiesta propiamente dicha; fundamentalmente son, en primer lugar, imágenes olfativas las que nos describen el lugar: «hedor» (palabra ésta colocada de forma muy destacada, rodeada de blancos) «vaivén de aromas» «sándalo», «jasmín», «putrefacción»; luego se da entrada al componente erótico de la fiesta mediante una imagen esencialmente oriental «Cola de pavo real el universo entero»; era este animal símbolo del deseo amoroso y así aparece representado en las pinturas que simbolizan las aventuras amorosas de Krishna²³. El tono orgiástico y erótico está figurado a través de imágenes esencialmente movibles, con ausencia de puntuación, que se distribuyen estratégicamente en el blanco de la página:

Todo llameaba
 piedras mujeres agua
Todo se esculpía
 del calor a la forma
de la forma al incendio
 Todo se desvanecía

Estas imágenes desembocan, para finalizar la descripción de la fiesta, en otras auditivas, de música y canto, que ponderan el tono erótico en la expresión «luna en celo».

Termina esta parte con otro paréntesis significativo que insiste sobre la imagen de la lámpara; ahora ya resueltamente afirma que «Mi imagen es la lámpara / encendida / en mitad de la noche». Apunta en su trabajo Roberta Seabrook que este símbolo tiene en el budismo un significado distinto al que tiene en la tradición occidental, pues en la religión oriental, la lámpara apagada simboliza el estado pleno del nirvana, la superación de la individualidad y la fusión con el Absoluto²⁴.

Casi en la mitad del poema aparece el personaje fundamental: *el sadhú*. Dice Manuel Durán que en la descripción del santón oriental «estamos en una vertiente irónica, occidental, que desvaloriza al «garabato en cuclillas» que nos mira desde su lejana orilla»²⁵. Evidentemente Paz juega aquí con el doble contexto oriente-occidente, lo que propicia la ambigüedad, porque como demuestra Roberta Seabrook en su trabajo, las palabras «saltimbanqui» y «mono de lo Absoluto» son descriptivas dentro de las costumbres orientales de este tipo de ascetas que se parecen a los juglares medievales y que tienen relación por sus penitencias, con la figura de Buda encarnado en mono para auxiliar a los hombres. Poco a poco, con las interrupciones de los paréntesis, Paz precisa la figura del sadhú: desnudez, suciedad, pero también un tipo de santidad que se esfuerza por comprender:

Ido ido
Santo pícaro santo
arrobos del hambre o de la droga
Tal vez vio a Krishna
 árbol azul y centelleante
nocturno surtidor brotando en la sequía
Tal vez en una piedra hendida
palpó la forma femenina
 y su desgarradura
el vértigo sin forma
 Por esto o quello
vive en el muelle donde queman a los muertos.

Las palabras «Ido ido» repetidas en dos ocasiones son también desveladas en el mismo sentido, pues están conectadas con el budismo al indicar que el sabio atravesó ya el mundo fenoménico hasta alcanzar la Sabiduría.

La última parte del poema enfrenta las dos líneas de conducta frente al absoluto, el poeta destaca que escribe «a la luz de una lámpara» es decir, dentro de una tradición occidental que desecha la posibilidad del nirvana que presenta como posibilidad de captar el Absoluto el sadhú. Al proclamar: «Tengo hambre de vida y también de morir» Paz acepta el ciclo natural de las cosas, es decir la desintegración en la naturaleza o en los seres naturales implícita en su cosmovisión poética, pues sólo hay una manera de superar el tiempo y lograr una creación, el tú amoroso que surge al final:

fondo responde bien a ese mundo destrozado o incoherente que nos ha tocado vivir. El poema es un espacio vacío que el lector como coautor llena y crea, y por eso las palabras aparecen al principio aisladas, enfrentadas en deliberadas paronomasias para irse integrando luego en frases. El final también balbuciente llega sin embargo a un desenlace optimista: la identificación del poeta con el mundo. Porque en resumidas cuentas, como dice Enrique Pezzoni, lo que narra en *Blanco* es «el mundo concebido como haz de correspondencias» tema de todos sus poemas: pues el hombre al crear, al poetizar, o en el momento de la unión amorosa logra la simbiosis entre palabra y mundo, entre él mismo y una realidad cuyas múltiples manifestaciones se concentran en el cuerpo de la amada. Y añade: «*Blanco* no anuncia el acto poético: es el acto, la imagen encarnada, la posibilidad cumplida de proyectar lo sucesivo en lo simultáneo»²⁸.

En efecto, a pesar de que los poemas posibles encerrados en *Blanco* tienen sus temas propios, la dispersión no se produce y el poema avanza tomando una vida propia y unitaria pues la columna central marca la línea fundamental que las columnas laterales no hacen más que reforzar. Es decir que el mensaje del poema, en la medida en que en poesía se puede hablar de tal cosa, se centra en la historia de la palabra, lo que equivale a decir, del mismo poetizar. Entre dos silencios, de «blanco a blanco», se produce el milagro:

el comienzo		
	el cimient	
la simiente		
	latente	
la palabra en la punta de la lengua		
inaudita		inaudible
	impar	
grávida		nula
	sin edad	
la enterrada con los ojos abiertos		
inocente		promiscua
	la palabra	
sin nombre		sin habla

(p. 485)

Se inicia así la aventura de la palabra como «lenguaje deshabitado» (p. 486) que va conformándose a la manera de «Un pulso, un insistir, / oleaje de sílabas húmedas (p. 487). En ese haz de correspondencias «la tierra es un lenguaje calcinado» (p. 489) y en ella estallan como semillas las palabras a través de un gesto creador; como en el comienzo del mundo se conforman en la página como «Un archipiélago de signos» (p. 491). Hasta acabar en otro silencio, pues «Callar / es un tejido de lenguaje» (p. 495) para finalizar con la aceptación del único puente posible hacia esa creación: el acto amoroso.

El mundo
haz de tus imágenes
anegadas en la música

Tu cuerpo
derramado en mi cuerpo
visto
desvanecido
da realidad a la mirada

p. (496)

Pues la palabra, apenas nace, se contamina del mundo degradado, que ha roto las correspondencias; labor del poeta es volver a ese mundo, a esa mirada primigenia logrando la fusión con lo nombrado. O con palabras de Guillermo Sucre «escribir es sólo plantar signos que buscan un significado. Así como el mundo se condensa en la mirada que lo mira, el poema se condensa en el acto que lo propicia. Pero el acto de escribirlo no vale sino por el acto de leerlo: llamado al lector para que haga *dejar* al poema»²⁹.

La columna de la izquierda identifica a la mujer y el mundo, y por lo tanto el hombre y el mundo en el acto del amor, que va produciéndose sucesivamente con cada uno de los cuatro elementos. Dice Rachel Phillips que «esta geografía mística (se refiere a la concepción del cuerpo en los ritos tántricos) nos recuerda y nos ahonda la significación de la imaginaria ctónica de la columna izquierda de «Blanco» con sus cuatro estadios en la jornada de la unión erótica»³⁰:

en el muro la sombra del fuego
en el fuego la sombra y la mfa

(p. 487)

al entrar en tu cuerpo
país de espejos en vela
país de agua despierta

(p. 489)

la yerba de mi sombra
mis manos de lluvia
sobre tus pechos verdes
mujer tendida

(p. 491)

contemplada por mis oídos
olida por mis ojos
acariciada por mi olfato
oída por mi lengua
comida por mi tacto

(p. 493)

La columna de la derecha se refiere a cómo la conciencia entra en contacto con el mundo siguiendo diferentes modos de conocimiento (sensación, percepción, imaginación y entendimiento), las ideas se despliegan en multitud de imágenes que al presentar una disposición paralela a la anterior columna pueden leerse a continuación, se produce así una conexión con el cuerpo de la amada descrito apasionadamente en la columna de la izquierda, hasta el punto de que es el poeta quien coloca los dos fragmentos siguientes (las dos columnas) juntas, separadas tan sólo por una distinta tipografía, y terminar el fragmento con este verso significativo: «El mundo haz de tus imágenes» (p. 491). En el

fondo *Blanco* todo, aspira a confluír en un único poema que el lector debe desentrañar y comprender, aunque sus lecturas son indudablemente, infinitas.

Cobra especial interés la opinión de Joseph A. Feustle Jr.³¹ según la cual es *Blanco* un poema de síntesis en el que se reflejan tres culturas: La hindú, bajo la forma del tantrismo; la de los antiguos mejicanos en lo que se refiere al ciclo de Quetzalcóatl y la cultura hispánica con su gran tradición mística.

En efecto, el trasfondo oriental se percibe en la misma concepción del poema que se asemeja a un «rollo de pinturas y emblemas tántricos», pues *Blanco* puede considerarse como un yantra dinámico, una estructura geométrica, modelo del Absoluto y es a la vez un mantra, por ser una creación verbal, palabras que se leen, se actualizan y que llevan al «blanco», la vacuidad, el silencio, fin y comienzo. Por otra parte en la edición primera del libro se combinaban esencialmente los colores rojo y negro que se relacionan con el mito de Quetzalcóatl. Siguiendo esta idea la obra se podría interpretar como el caminar de la vida, en tanto que nos ofrece el ritmo que va de la muerte (negro y norte) a resurrección y vida (blanco y oeste) con lo que coincide con el itinerario del sacrificio y resurrección del dios azteca. Por último las tres columnas del poema que se unen y se separan duplicarían el proceso místico pues cada columna se organiza según un sistema de valores que se presenta en un orden ascendente culminando en la expresión del aire (columna de la izquierda) en el color azul (columna del centro) y en el entendimiento o logos (columna de la derecha). En este sentido, Graciela Palau de Nemes³² ha observado que tal proceso místico seguirá las tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva e incluso alude a un ritual místico en los antiguos mexicanos que consistía en lograr la unión del agua y la brasa.

Como hemos visto, en esta época que abarca la experiencia oriental de Paz se manifiestan abiertamente una serie de ideas que conforman su más auténtica personalidad, pero fundamentalmente podemos destacar dos: 1.- La ruptura con la obra tradicional con la irrupción de la concepción de la obra abierta, -no es otra cosa *Blanco* como acabamos de ver-. Todo ello se corresponde con la idea de los signos en rotación y con la concepción del poema como espacio vacío lleno de signos en rotación que todavía no son un lenguaje; son tan sólo las señales que marcan la posibilidad de atrapar esa realidad móvil porque «el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace»³³. 2.- La convicción de llegar a la esencia de la realidad por caminos auténticos, a lo que contribuye el estudio semiótico y el estudio antropológico de los mitos y el pensamiento primitivo.

III. DE TOPOEMAS A VUELTA

En los años que van de *Topoemas* (1968-1971) a *Vuelta* (1976) se advierte por una parte, la aceptación de los límites de la palabra, en la medida en que *Blanco* clarificó su postura, pero se puede hablar incluso de una mayor utilización del juego surrealista llevando hasta el extremo su teoría del signo en el espacio. A la vez los poemas de *Pasado en claro* (1975) y *Vuelta* suponen un retorno, no tan sólo geográfico a su México natal, sino de actitud poética.

Paz llama «topoemas» a sus ideogramas, palabra formada de *topos* y *poemas*, con lo que quiere destacar el carácter de poesía espacial por oposición a la poesía temporal; en este sentido son los poemas espaciales o «topoemas» la culminación última de la experimentación llevada a cabo en *Blanco*. Ya no hay fonemas, sino grafemas visuales que no pueden ser leídos oralmente, todo lo más explicados, con lo que la poesía pierde la oralidad tradicional y se encarama en una nueva perspectiva. Asume Octavio Paz en esta experiencia una doble tradición: la oriental del haiku japonés y las caligrafías chinas y la línea occidental que avanza desde Mallarmé y Apollinaire. José Juan Tablada y el mismo Huidobro son en este mismo sentido un enlace, así como los logros más importantes se han alcanzado en el grupo de poetas brasileños que se reunieron en torno a las revistas *Noigandres* e *Invençao* en las décadas de los años 50 y 60.

El poeta adjunta comentarios breves a sus topoemas, que desde luego no agotan el contenido. Suele jugar con la palabra, con su ambigüedad semántica, así como con su disposición en el blanco. Aislando las palabras pretende volver a la pureza de los orígenes, o revelar el mundo. En algunos de estos poemas el autor rinde homenaje a religiones orientales e incluso en el titulado «Monumento reversible» recuerda las pirámides de centroamérica, conectándolas con las de ciertos templos asiáticos; pero no sólo esto, sino que poemas como «Parábola del movimiento» es un homenaje a *Rayuela* de Cortázar y en «Nagarjuna» recuerda a un filósofo oriental del siglo II de nuestra era. Un poema como «Cifra» dibuja en la rotación de sus brazos, el cero, puesto que cifra significó cero, es decir vacío, y luego pasó a significar número. Así, en rotación, podemos leer varias permutaciones: cifra como colmo; cifra como cero; cifra como calma y sus inversos. El juego lleno-vacío se diluye en la vacuidad. «Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio»³⁴. El propósito es aquí, como en los otros cinco topoemas, producir significados verbales y visuales en los que es necesario atender a los espacios en blanco, a las grafías y al papel. Como dice Yurkievich al lector se le exige un esfuerzo, apartarse de sus hábitos, porque «el ideograma crea un nuevo sistema de señalamiento que es irreductible e intransferible a otro medio de comunicación»³⁵.

Dentro de su obra tal vez sea *Topoemas*, como expresa Rachel Phillips, el último paso por el camino de la purificación estilística que es la obra total del poeta mexicano³⁶. Aunque bien es verdad que en la búsqueda de un nuevo lenguaje avanzamos un paso más en su obra *Discos visuales*, publicada también en 1968, y no recogida, tal vez por dificultades tipográficas y técnicas en sus *Poemas (1935-1975)*. *Discos visuales* está ampliamente relacionado con el concepto de los signos en rotación, pues hasta puede ser manipulado por el lector y participar en la «construcción-creación» del poema. Su objetivo sigue siendo liberar a la escritura de su horizontalidad como en los ideogramas anteriores. Paz ha llegado a construir materialmente lo que ya perseguía en *Piedra de sol*, la circularidad de la escritura. Pues con el concurso del lector lo que se propone en *Discos visuales* es todo un modelo del mundo.

Según Monique J. Lemaître³⁷ Paz utiliza los trigramas del Y Ching como modelos que le permiten entregarse a una suerte de juego creador de acuerdo con el concepto que las doctrinas tántricas o el surrealismo, tienen de este vocablo. Así lo confiesa el propio autor, y con este criterio prologa la famosa antología de la poesía mexicana contemporánea, *Poesía en movimiento* (con Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis), publicada en Méjico en 1966. El ritmo es un componente fundamental de la poesía de nuestros días y con ella enlazan las creencias tántricas, en las cuales la dinámica del cambio está formada por la alternancia de los dos principios primordiales: el yin (femenino y pasivo) y el yang (masculino y activo).

Hemos visto pues, como Octavio Paz ha roto con la tradición de la escritura occidental en la búsqueda de un nuevo lenguaje o de una nueva expresión. *Renga*, su curiosa publicación de 1971, es un experimento audaz y valioso por cuanto pretende que la poesía abandone los soliloquios y pierda su carácter de poesía individual para erigirse en otra colectiva. Sabemos que el budismo y las religiones orientales combaten la idolatría del yo, y aclara Paz: «Inmersos en el mundo de la traducción o, más exactamente en un mundo que es en sí mismo una traducción de otros mundos y sistemas, es natural que hayamos trasplantado en Occidente una forma oriental de creación poética»³⁸. Porque el renga o poemas encadenados, es una forma poética colectiva que conoció extraordinaria boga en el Japón del Siglo XV. Poema de ejecución muy rigurosa, cada poeta que participaba se comprometía a ligar en ruptura o continuidad su aportación a la del poeta que la antecedía. Así sucede en *Renga* en el que colaboraban, además de Octavio Paz: el italiano Eduardo Sanguineti, el inglés Charles Tomlinson y el francés Jacques Roubaud, y en cuya obra cada poeta permanece individual pero se une en hacer común.

El poema se desenvuelve en torno a una estrofa canónica: el soneto y además del carácter colectivo en el que cada poeta participa en su propia lengua, presenta un carácter circular. Ello implica una concepción del mundo destructora de las concepciones occidentales como la creencia en el alma y en el yo individuales que tal vez no hayan sido más que tendencias de nuestra civilización. Aunque como dice Claude Roy en el prólogo: Octavio Paz no desea terminar con el poema en cuatro manos. Sueña con la continuación del proyecto, que otras voces se mezclen en él, las de otros poetas y de otras lenguas»³⁹. El proyecto es admirable pero tal vez utópico, la prueba es que *Renga* no ha tenido continuadores que sepamos.

Terminamos esta revisión de la obra de Octavio Paz fijándonos en dos de sus obras más recientes: *Vuelta*, publicada en 1976, pero que recoge poemas de 1969 a 1974, alude en su título al regreso del poeta a México; por ello se combina en su temática, aparte de algunos casos de «topoemas», la historia de su país y la historia del propio autor, lo que en el fondo implica trazar una historia del mundo. En la configuración de esta poesía continúa persistiendo el verso entrecortado, las palabras aisladas que se disuelven en la página. La problemática del lenguaje se resuelve en choques de palabras, en paranomasias. Frente a «Vuelta» y «Petrificada petrificante» que

Frente a este continuo preguntarse, indagar e insistir sobre el lenguaje que parece disgregarse su sentido, tal vez sea índice de un nuevo retorno, ya anunciado en *Vuelta*, su largo poema *Pasado en claro*. El autor parte de una intencionada ambigüedad en el título, pues «Pasado en claro» puede significar que pone en claro su pasado o que borra o abole el pasado. El verso vuelve al ritmo de 7, 9, 11 o 14 sílabas y el lenguaje ya no se entrecorta ni se disgrega. ¿Señala un regreso a las fuentes de su propia obra como apunta Juan Liscano?⁴¹ Lo cierto es que *Pasado en claro* es un poema de honda indagación ontológica y análisis reflexivo sobre su propio ser, su propia vida y su pasado infantil.

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda transitada
sólo por espejos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo.

(p. 644)

Pero con la convicción de estar condenado a la palabra, «No veo con los ojos: las palabras /son mis ojos. / Vivimos entre nombres» (p. 646). Obligado a caminar por medio de frases que son sendas «de piedras y de cabras» (p. 643), integrado en un universo constituido también de signos, que es lenguaje, pero que es insondable.

Animales y cosas se hacen lenguas,
a través de nosotros habla consigo mismo
el universo. Somos un fragmento
—pero cabal en su inacabamiento—
de su discurso.

(p. 656)

Hemos visto cómo la preocupación por el lenguaje marca el itinerario poético de Octavio Paz en los últimos años. Tal inclinación es visible en los poemas a partir de *Salamandra*, pero si hay que buscar obligadas raíces, éstas se hallarían en los nuevos modos de expresión que marca *Semillas para un himno* y su conexión oriental. Luego, su postura ante la palabra no cambia, sino que se agudiza en una radical búsqueda, pues si *Vuelta* y *Pasado en claro* pueden representar una «recuperación del sentido»⁴² no creemos que tal recuperación se produzca en su visión del instrumento poético, la conciencia de la insuficiencia del lenguaje persiste, aunque la postura es, especialmente en *Pasado en claro* la de plena aceptación, hasta el punto de emplear metros tradicionales. Si la palabra verdadera no se alcanza, el lenguaje es el único medio de aproximarse, no valen las actitudes negativas ni pesimistas, el poeta se sabe obligado y predestinado desde sus mismos comienzos a emprender esa batalla inacabable con el lector coautor, en un radical deseo de buscarse a sí mismo que es tanto decir como a los otros. Por ello el final de *Pasado en claro* puede ser también un comienzo, y en el fondo lo es, fue su comienzo y es el comienzo de cada día:

«Me fui tras un murmullo de lenguajes» (p. 660).

1. PAZ, Octavio: *El arco y la lira*. 4ª reimpresión, Mexico F.C.E., 1973, p. 14.
2. Ibid. p. 25.
3. Ibid. p. 84.
4. Ibid. p. 41
5. Véase para esta época: MAGIS, Carlos H.: *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, el Colegio de México, 1978. pp. 10-25. MULLER-BERGH, K.: «La poesía de Octavio Paz en los años 30» en *Octavio Paz*, ed. de Alfredo Roggiano. Madrid, Fundamentos, 1979. pp. 53-73.
6. PAZ, Octavio: «Poesía mexicana moderna» en *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1974. pp. 56 y ss.
7. Ibid. p. 57.
8. PAZ, Octavio: *Poemas (1935-1975)*. Barcelona, Seix Barral, 1979. p. 18. De aquí en adelante y en todo este trabajo, citaremos, siempre que sea posible, por esta edición. En lo sucesivo indicaremos tan sólo el número de la página.
9. SEABROOK, R.: «La poesía en movimiento: Octavio Paz» en *Octavio Paz*, ed. de Alfredo Roggiano. Madrid, Fundamentos, 1979. pp. 229-246.
10. DURAN, Manuel: «Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz» en *Sur*, mayo-junio 1962, n° 276. pp. 72-77.
11. SELVA, Mauricio de la: «Octavio Paz, búsquedas infructuosas» en *Cuadernos de Bellas Artes*, México, IV, n° 7, 1963. pp. 17-25.
12. MAGIS, Carlos H.: *La poesía hermética de Octavio Paz*. op. cit. p. 340.
13. PAZ, Octavio: *Corriente alterna*. 6ª ed. México, Siglo XXI Eds. 1975, pp. 72 y 74.
14. Ibid. p. 73.
15. Ibid. p. 74.
16. Ibid. p. 75.
17. PERDIGO, Luisa M.: *La estética de Octavio Paz*. Madrid Playor S. A. 1975. Especialmente las págs. 125-139.
18. DURAN, Manuel: «El impacto del oriente en la obra de Octavio Paz: Poesía y ensayo» en *Octavio Paz* Ed. de Alfredo Roggiano, op. cit., p. 174.
19. Ibid. p. 176.
20. Ibid. p. 180.
21. ARMAND, Octavio: «Viento entero» en Angel FLORES: *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 210.
22. SEABROOK, Roberta: «Vrindaban» en Angel FLORES: *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 189.
23. SEABROOK, R.: «Vrindaban», op. cit., p. 194.
24. Ibid., p. 195.
25. DURAN, Manuel: «El impacto del oriente...», op. cit., p. 177.
26. PAZ, Octavio: «Los signos en rotación» en *El arco y la lira* op. cit., p. 280.
27. PAZ, Octavio: *Corriente alterna*, op. cit., p. 72.
28. PEZZONI, Enrique: «Blanco: la respuesta al deseo» en Angel FLORES: *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 250.
29. SUCRE, Guillermo: «Blanco: Un archipiélago de signos» en Angel FLORES: *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 236.
30. PHILLIPS, Rachel: *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, op. cit., p. 215.
31. FEUSTLE, Joseph A. Jr. «Blanco, una síntesis poética de tres culturas» en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 343-345, enero-marzo de 1979, pp. 455-469.
32. PALAU DE NEMES, Graciela: «Blanco de Octavio Paz: una mística espacialista» en *Rev. Iberoamericana*, vol. 37, n° 74, enero-mayo 1971, pp. 183-196.
33. PAZ, Octavio: «Los signos en rotación» en *El arco y la lira*, op. cit., p. 282.
34. PAZ, Octavio: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México, ed. Joaquín Mortiz, 2ª ed. 1969, p. 125.
35. YURKIEVICH, Saúl: «Topoemas», en Angel FLORES: *Aproximaciones a Octavio Paz*, op. cit., p. 257.
36. PHILLIPS, Rachel: «Topoemas: la paradoja suspendida» en *Octavio Paz*, ed. de A. Roggiano, op. cit., p. 224.
37. LEMAITRE, Monique J.: «Análisis de dos poemas espaciales de O. P. 'Aspa' y 'Concorde' a partir de las coordenadas del Y Ching», *ibid.*, pp. 247-254.

38. PAZ, Octavio: «Centro móvil» en *Renga*, un poema de Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti y Charles Tomlinson, presentado por Claude Roy. México, Joaquín Mortiz, 1972 (sin paginar).
39. «Introducción». Ibid.
40. PAZ, Octavio: «La nueva analogía» en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Ed. 1971 p. 258.
41. LISCANO, Juan: «Lectura libre de un libro de poesía de Octavio Paz» en *Octavio Paz*, op. cit., p. 347.
42. Ibid.