

Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz

IRMA GONZÁLEZ PELAYO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La creación *ex nihilo* es refutada sonoramente por la obra de Paz, producto del constante diálogo artístico entre las diversas tradiciones poéticas que han confluído en la formación cultural y la circunstancia personal de su creador: las tradiciones literarias francesa e inglesa, el surrealismo, el Oriente, lo mexicano. En la obra de Paz se conjugan dos raras cualidades: "el canto poético y la reflexión analítica" (Cortázar 13).

El mérito de Paz no reside sólo en la experimentación —que en ciertos poetas y artistas no pasa de ser simple moda—, sino en la orquestación de los hallazgos en un todo armónico y coherente. El poeta se pregunta a nivel personal; sus respuestas tienen el hálito universal:

La poesía revela este mundo; crea otro [...]. Analogía: el poema es un caracol donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo: voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario (*El arco* 13).

Se nos antojaría hallar en Paz una decidida filiación con la cosmovisión del artista renacentista, por su exploración del mundo, su creencia en un plano de correspondencias y su idea de la armonía en una danza cósmica. Pero no; Octavio Paz confirma con su obra que "el poeta no puede renunciar a su tiempo" (*Primeras letras* 287). La búsqueda y los hallazgos artísticos de Paz denuncian la pérdida de ese mundo antaño coherente y armónico; esta visión se percibe en el desarrollo de la poesía que va del Renacimiento al Romanticismo,

donde se le dan al artista las armas de la rebeldía y se siembran las semillas de la redefinición del arte y del papel del artista en la sociedad. En ese mundo lejano y ajeno a nuestra mentalidad moderna, el artista encajaba naturalmente en el bien cimentado organismo social.

Las preocupaciones estéticas de Paz inciden en esta ruta: la redefinición de la poesía como vehículo literario que interprete y documente la sensibilidad del hombre moderno. Actitud que no se circunscribe únicamente a la poesía, sino que obliga a Paz a la reflexión sobre el arte en general.

El quehacer poético de nuestro autor interpreta la nueva sensibilidad, sin dejar que se pierda lo que la tradición pueda ofrecer de valioso. Tarea que lo emparenta con los grandes de este nuevo siglo de oro: Eliot, Joyce, Pound, etc.

En suma, la obra de Paz es la amalgama, con voluntad y conciencia crítica, de los códigos poéticos operantes en la literatura occidental y una cabal comprensión del Oriente en un afán de conjunción. Por ello no le es ajena la vena barroca de la literatura española, el Romanticismo alemán e inglés, el *yin* y el *yang* orientales, todo conjuntado en un inmenso *collage*.

Lo anterior sería a grandes rasgos el *logos*, el universo teórico que sustenta el andamiaje poético. Los temas recurrentes que inciden en su decir son entre otros: el erotismo, la soledad, la comunión, la muerte, el tiempo, la conjunción de contrarios. Puesto que en su obra a la vastedad de los códigos intertextuales se suma la vastedad de sus perspectivas y temas, al estudiarla por fuerza hemos de limitarnos a alguna parcela.

Tomando como referencia *La hija de Rappaccini* (1956),¹ se analizará el tratamiento de dos ejes del pensamiento poético de Paz: la soledad y la comunión, para lo cual se requerirá atisbar alterna-

¹ Remito al lector a los siguientes estudios sobre esta obra poco estudiada de Paz: Alberto Blasi, "Artificio e intencionalidad en *La hija de Rappaccini*," *Cuadernos Hispanoamericanos* 343-345 (ene.-mar. 1979): 525-532; Frank Dauster, "*La hija de Rappaccini*: dos visiones de la fantasía", *Revista Interamericana de Bibliografía* 28.2 (abril-junio 1978): 157-163; también en *Tramoya* 16 (jul.-sept. 1979): 58-64; Gloria Feman Orenstein, "A New Surrealist Mythology: Octavio Paz, Julio Cortázar, Teófilo Cid", *The Theatre of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage* (Nueva York: New York University Press, 1975) 71-98; Richard C. Sterne, "Hawthorne Transformed: Octavio Paz's *La hija de Rappaccini*", *Comparative Literature Studies* 13.3 (sep. 1976): 230-239.

tivamente los puntos de contacto con el método poético del autor y algunos de sus intertextos. Acudiremos a la obra ensayística y poética anterior, con objeto de resaltar la unidad y recurrencia de su temática y contrastar las técnicas utilizadas, ya que los poemas y ensayos se iluminan entre sí y permiten ver la congruencia de poesía y poética.

Paz busca en la soledad de la poesía la fuente misma de su propio ser. En los poemas de juventud predomina la vivencia de la soledad, sobre la posibilidad de autoconocerse y llegar a ser. Sólo ahondando en la soledad misma logra el poeta alcanzar la experiencia de la comunión (Xirau 31).

La soledad y la comunión, pues, conforman dos ejes alrededor de los cuales giran los símbolos y los personajes de *La hija de Rappaccini*. El acercamiento a uno u otro funcionan como patrones alternativos de conducta que determinan la elevación o caída, la redención o pérdida de los personajes.

La hija de Rappaccini

fue representada por primera vez el 30 de julio de 1956. En el Teatro del Caballito, en la Ciudad de México. Adaptación de un cuento de Nathaniel Hawthorne, mi pieza sigue la anécdota, no el texto ni su sentido: son otras mis palabras y otra mi noción del mal y del cuerpo (*Poemas* 675-676).²

Resalto, a partir de las líneas citadas, que la pieza va más allá de la línea argumental. En qué consiste ésta, así como sus alcances y perspectivas son cosas que trataremos a continuación.

Defino primero a *La hija de Rappaccini* como un drama alegórico-simbólico-poético que cronológicamente nos remite al periodo surrealista de Paz. Quizás no sea gratuita la dedicatoria a Leonora

²*La hija de Rapaccini* fue puesta en escena por Héctor Mendoza, como director de escena; la escenografía y el vestuario fueron de Leonora Carrington; la música incidental, de Joaquín Gutiérrez Heras.

La fuente de Hawthorne o la fuente de sus fuentes está en la India. *Mudra Rakshasa el sello del anillo de Rakshasa* del poeta Vishakadatta, que vivió en el siglo IX, es un drama político que tiene por tema la rivalidad de dos ministros. Entre las estratagemas de que se vale uno de ellos para vencer a su rival se encuentra el regalo de una deseable muchacha alimentada con venenos. El tema de la doncella convertida en viviente frasco de ponzoña es popular en la literatura india y aparece en los *Puranas*. De la India pasó a Occidente y, cristianizado, figura en los *Gesta Romanorum* y en otros textos. En el siglo XVII Burton recoge el cuento en *The Anatomy of Melancholy* y le da un carácter histórico: Porus envía a Alejandro una muchacha repleta de veneno. Thomas Browne repite la historia: "un rey indio envió a Alejandro una hermosa muchacha alimentada con acónito y otros venenos con la intención de destruirlo, fuese por medio de la copulación o por otro contacto físico". Browne fue la fuente de Hawthorne.

Carrington, cuya vinculación con ese movimiento artístico hace innecesarias más acotaciones.

Hay un período definido en la carrera de Octavio Paz durante el cual puede considerarse que su poesía se inscribe en un modo surrealista. Los libros donde este modo resulta más visible son los que reúnen los escritos de Paz en los años cincuenta (Philips 92).³

Otro factor no menos importante que el contacto de Paz con el surrealismo es la incidencia de una circunstancia personal que arranca mucho antes de la redacción de la obra. A raíz de la obtención de una beca Guggenheim a mediados de 1943, Paz viaja a Estados Unidos:

Su estancia de más de dos años [...] la dedicó a otra cosa: la lectura de la poesía norteamericana que con el tiempo llegará a transformar la suya propia. La beca sólo dura un año, pero la ausencia de México se prolonga otros ocho y no será hasta 1953 cuando Paz regresa a México después de una larga estancia ininterrumpida en Europa, Asia y la India, donde Paz desempeña distintos cargos en el Servicio Diplomático Mexicano (Santí 57-58).

Es, pues, de suma importancia no perder de vista el vínculo con la literatura norteamericana que interactúa con Paz: Eliot, Pound, Cummings, Williams, Stevens, etc. En el caso particular de *La hija de Rappaccini* haré referencia a dos presencias intertextuales: la de Hawthorne y la de Eliot.

Aunque Paz haya anotado que sigue la anécdota mas no el sentido de la obra de Hawthorne, considero pertinente delinear el argumento desarrollado por Paz en la obra para contrastarlo con el que utiliza el norteamericano. La acción se desarrolla en Padua. Juan, un estudiante napolitano, es vecino del doctor Rappaccini, un misterioso hombre de ciencia y de su hija Beatriz, una hermosísima joven. La mayor parte de las escenas tienen como marco el jardín de Rappaccini; un lugar donde florecen en gran profusión hierbas "medicinales" (*La hija* 286) y "un árbol fantástico" (283).

Los jóvenes se aman. Juan en su enamoramiento no se da cuenta de algunos signos alarmantes: la ausencia de insectos y animales domésticos en el jardín, así como la aparición y desaparición de "cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas

³El surrealismo en la obra sería tema de otro ensayo.

en su mano derecha, la misma que Beatriz había rozado un día antes" (299). Es el doctor Baglioni, antiguo condiscípulo del padre de Juan, quien lo pone en antecedentes sobre la ciencia de Rappaccini y le dice que éste y Beatriz intentan envenenarlo:

El aroma que tan sospechosamente inunda tu cuarto, ¡viene de allí, sube de ese jardín! y sale de tu boca. Tú lo exhalas cada vez que abres los labios. Rappaccini y su hija, la astuta Beatriz administran la muerte a sus pacientes ¡envuelta en un manto de perfumes! (300)

Baglioni proporciona a Juan un antídoto para anular los efectos del veneno y se retira, dejando a Juan con la duda; sólo cuando toma una rosa y ésta se marchita se desencadena el fin. Juan reprocha a Beatriz su propósito de metamorfosearlo; ella protesta inocencia, y en un intento desesperado de revertir la ciencia de Rappaccini, Juan da a Beatriz el antídoto. Ella lo bebe a sabiendas de que ello ocasionará su muerte. Hasta aquí el argumento de Paz; los contrastes con "*Rappaccini's Daughter*" de Hawthorne enriquecen e iluminan el sentido que Paz confiere a su obra.

Como se ve, el argumento proporciona al autor una multiplicidad de símbolos que, articulados con el lenguaje poético del drama, van construyendo el mito. Juan y Beatriz son Adán y Eva en un paraíso trastocado: el jardín de Rappaccini; y éste es como un espurio dios que conjunta en su ser el poder de la creación y la destrucción.

Paz sigue el trazado de Hawthorne en cuanto a escenario, desarrollo y desenlace. Lo original en Paz es precisamente el uso deliberado del mismo esquema del norteamericano. Utilizo el adjetivo *original* en sus dos acepciones: como novedad y retorno a los orígenes. Es conveniente detenernos para aclarar esta aparente contradicción con respecto a la originalidad de Paz.

La teoría de la tradición que Octavio Paz sustenta —tema que por sí solo requeriría un estudio— es similar a la teoría de T. S. Eliot con respecto a un punto capital de la creación artística. En primer lugar, la originalidad entendida como una novedad es una falacia romántica. Según esta falacia, el artista simula a un dios creando algo de la nada, como si la creación fuera un producto de generación espontánea. Como ya indiqué al principio de este estudio, tal idea es refutada por la obra de Paz y, ni qué decir, por la de Eliot.

Este último, en su ensayo "*Tradition and the Individual Talent*",

propone un nuevo enfoque para distinguir lo que marca la individualidad y por ende la originalidad de un poeta: hay que atenerse a los rasgos de semejanza que la obra tiene con sus predecesores literarios, y no a sus diferencias:

we shall often find that not only the best, but the most individual parts of [the poet's] work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously (Eliot 1974 2830).

La condición esencial para la individualidad y la originalidad es, pues, que, aún cuando el poeta utilice los mismos esquemas de los artistas que lo preceden no los sigue de manera ciega o tímida, sino que realiza una reinterpretación de esos esquemas con el objeto de imprimirles una nueva directriz.

La originalidad de Paz en este caso específico, con la presencia intertextual de Hawthorne en *La hija de Rappaccini*, obedece a ese sentido de originalidad 'eliotiana': se atiende al origen, a la fuente, para proyectarlos hacia rumbos diferentes.

El drama de Paz vuelve al punto de partida, es reinterpretado y adquiere una nueva orientación. En otras palabras *La hija de Rappaccini* se identifica con "*Rappaccini's Daughter*", pero dicha identificación por ningún motivo se debe interpretar como un demérito por parte de Paz sino como un reconocimiento a su capacidad de transformación de las fuentes. Un caso similar sería la originalidad en Shakespeare, cuyas tramas no eran en su tiempo una novedad: lo que constituía la originalidad era el tratamiento que el dramaturgo les daba. En consecuencia, no es en absoluto un contrasentido el tomar lo 'original', en el caso de Paz, como novedad y como retorno.

Volvamos, pues, al análisis de la obra que nos ocupa. Si concordamos en que lo original en Paz es el uso deliberado del esquema argumental de Hawthorne, encontraremos que es muy significativo que el mexicano decida utilizar casi los mismos nombres que Hawthorne, aunque castellanizándolos: Giovanni, Beatrice y Dame Lisabetta son Juan, Beatriz⁴ e Isabel. ¿Por qué conservar los nombres? ¿Por qué Rappaccini? Por su importe

⁴Considero a Juan y a Beatriz los protagonistas, ya que ellos encarnan en su comportamiento las dos fases o alternativas del nudo conceptual de la obra: la soledad y la comunión.

simbólico y su carga etimológica: Juan, nombre de origen y fuertes resonancias judeo-cristianas: el Discípulo amado de Jesús, el Cuarto Evangelista; Beatriz, la musa de Dante, la guía celestial en la *Divina Comedia*. Para complementar la tercia está Rappaccini, nombre que proviene de "*rapace*: adjetivo / rapaz inclinado al robo, hurto o rapiña / ave rapaz" (Carbonell s. v.). Y éste a su vez del verbo "*rapire*: *portar via con la forza o con la frode / attrarre fortemente* (Dicc. Garzanti s. v.).

Nuestro panorama se enriquece y oscilará en este *continuum* entre la violencia, el engaño, el veneno, la muerte, —la soledad; y por el otro el éxtasis, el amor, la atracción y la vida— la comunión. Eros y Tánatos unidos; la conjunción de contrarios por excelencia aparece en escena.

La imagen del rapto de violencia o éxtasis no presiden la obra con una significación maniquea de blanco y negro, bueno o malo; sino a través de una sabia gradación de grises, lo que añade aún más complejidad a la disposición casi arquitectónica de los símbolos. A los personajes de Hawthorne —Giovanni, Beatrice, Lisabetta, Rappaccini y Baglioni— Paz añade en su obra a un personaje crucial y cuya deliberada ambigüedad proporciona mayores matices de contraste: el Mensajero. Es significativo el número de veces que aparece en escena, cuatro para ser exactos, y la longitud de sus parlamentos. El Mensajero actúa como *proemio* y colofón. Es, alternativamente, el coro, la voz admonitoria y omnisciente puesto que conoce el presente, el pasado y el futuro y el pensamiento de los protagonistas.

La deliberada ambigüedad del Mensajero no sólo reside en su función en la obra, sino también en su caracterización:

(El Mensajero, personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular).

Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. (283)

¿Quién es el Mensajero? ¿Qué representa? ¿Dios, la conciencia, la muerte, la poesía, a Paz mismo? La riqueza polisémica es evidente, porque el Mensajero puede ser uno o todos a la vez. No hay una correspondencia biunívoca de uno a uno con los signos manejados. Por

lo anteriormente dicho, no podemos hablar aquí de una visión maniquea, ya que esto empobrecería los alcances de la obra.

La perplejidad se incrementa cuando el Mensajero nos relata toda la obra por medio de cinco cartas cifradas del Tarot: la Reina, el Rey, el Ermitaño, el Juglar y los Amantes. Aquí reverberan los ecos de una presencia intertextual; T. S. Eliot y "The Waste Land":

*Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold; nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe.
With a wicked pack of cards... (1985)*

El Mensajero también asume el papel de profeta: coincidencia nuevamente con el Tiresias de "Tierra baldía":

*I Tiresias, though blind, throbbing between two lives
Old man with wrinkled female breasts can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea... (1991).*

El Mensajero y Tiresias, aunque espectadores, son los personajes más importantes de las obras respectivas, sin ser sus protagonistas. Tiresias fue la víctima de una disputa celestial entre Juno y Júpiter, quienes querían saber quién gozaba más del acto carnal, si el hombre o la mujer. Al responder Tiresias que el hombre, Juno lo ciega pero Júpiter lo compensa dándole el don de profecía. El Mensajero en la obra de Paz es un profeta aún más enigmático y con más dones que Tiresias. Es profeta incluso en el sentido bíblico de la palabra: no sólo es aquel que predice el futuro, sino también el que interpela al creyente, en este caso al espectador; y deja flotando en el ambiente una sola pregunta: "el amor es elección: ¿la muerte o la vida?" (284).

La complejidad y el alusionismo que emparentan literariamente a Eliot y Paz estriban, según palabras del mexicano, en que Eliot expresa por medio de su manejo de símbolos:

La nostalgia de un orden espiritual, las imágenes y ritmos de *The Waste Land* niegan el principio de analogía. Su lugar lo ocupa la asociación de ideas, destructora de la unidad de conciencia [...]. El mundo moderno ha perdido sentido y el testimonio más crudo de esa ausencia de dirección es el automatismo de la asociación de ideas, que no está regido por ningún ritmo cósmico o espiritual sino por el azar (*El arco* 78-79).

De una manera similar, Paz hará uso del mito que subyace al argumento —la caída del hombre, Adán y Eva en el Paraíso, el pecado original— para conferir otro sentido al cuento:

El mito es la fabricación maravillosa de un conflicto psicológico colectivo y la resolución de este conflicto psicológico a través de un ser extraordinario y semidivino, el héroe. Pero no sólo es un sucedáneo imaginativo, una acción ideal de la fantasía. Es también, un contagio efectivo. Este contagio se logra a través del rito y logra su plenitud en la fiesta. En este sentido, el mito es ejemplar, llama a la acción, cuando no la prefigura más o menos simbólicamente, más o menos realmente en el mito, en la acción dramática (*Poesía* 276).

La preocupación de Paz por recrear el mito y, en particular, a las figuras edénicas, no es exclusiva de *La hija de Rappaccini*, sino que los ejemplos abundan en los poemas monumentales como *Piedra de Sol*, *Salamandra* o *Blanco*.

En "Virgen", poema escrito en Berkeley en 1944, se nos muestra a través de la intrincada concatenación de imágenes surrealistas la transfiguración de Eva en la Virgen Apocalíptica:

Ella cierra los ojos y en su adentro
está desnuda y niña al pie del árbol

[...] y ella lucha
y vence a la serpiente, vence al águila,
y sobre el cuerno de la luna asciende...
[...]

y se aleja el jardín y ella se aleja
en la noche embarcada ...
(Paz "Libertad" *Poemas* 115-117)

Este poema, a mi parecer, constituye una prefiguración literaria del drama personal de Beatriz en la obra analizada. Los paralelos son varios. La desnudez y vulnerabilidad de la joven al pie del árbol de la maldad, creado por su padre. Vence la crueldad de Rappaccini, la serpiente, ofreciéndose ella misma como víctima, en una suerte de propiciación, para apaciguar la ruptura del orden natural provocada por la ciencia del doctor.

La imagen del alejamiento del jardín en el caso de Beatriz provoca ecos paradójicos. El rechazo de su amante la condena a la soledad.

La metamorfosis antinatural provocada por su mismo padre logra los mismos efectos:

Padre, si me condenaste a la soledad, ¿por qué no me arrancaste los ojos? Así no lo hubiera visto. ¿Por qué no me hiciste sorda y muda? ¿Por qué no me plantaste en la tierra como a un árbol? Así no hubiera corrido tras de su sombra (306).

Paradójicamente el "árbol fantástico", el vehículo directo de su desgracia, el que ella hubiese sido transformada en un veneno viviente, se convierte en el único nexo de comunión.

Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo, cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, ¡disuelve mi memoria! (306)

Es sumamente significativa la erotización del árbol del mal, que para Beatriz es comunión a todos niveles: como hermano, al haber sido engendrados por el mismo padre; como hijo, al haberlo atendido con esmero; como amante y esposo, ya que mutuamente se correspondían, se habían fundido en un solo ser, un mismo hálito mortífero. La súplica última es la reiteración del deseo de comulgar, de disolverse en los mismos venenos que originaron su ser. Paradoja: Beatriz se autoasume, pero al mismo tiempo se autodestruye.

Por último haré referencia a otro rasgo capital en el tratamiento del tema por parte de Paz y que lo aleja del espíritu puritano de Hawthorne: la masculinización del árbol. El escritor norteamericano lo caracteriza como "*A gorgeous shrub that hung its gemlike flowers over the fountain*" y Beatrice se dirige a esta planta como hermana: "*give me thy breath, my sister*".

Resumiendo, el empleo del mito en Paz y, concretamente, en la obra analizada, nos remite a esferas de mayor complejidad en la interpretación.

La estructura argumental inducida por el Mensajero y sus cartas del Tarot ponen en el mismo plano la disposición de los personajes y la manera en que éstos se desplazan alrededor de los ejes de soledad y comunión:

1) La Reina constituye el "centro de la Danza", como si la representación de la obra fuese un todo armónico orquestado de resonancias cósmicas. La imagen se refuerza con "la estrella fija". En sí misma encarna los contrarios, ya que por un lado es "reina

nocturna", "la dama infernal" y por otro "la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo". Las imágenes en sucesión semántica positiva-negativa van jugando repetidamente con el cielo y el infierno. Alternativamente: "dorada y oscura". Así es efectivamente Beatriz. Ceres, la diosa de las cosechas, con todas las implicaciones de fertilidad, al mismo tiempo es Proserpina, Reina de los Infiernos, hija de Júpiter y de Ceres. El paralelo es claro: Beatriz, engendrada por Rappaccini, quien juega con su ciencia a ser Zeus, quien intenta en su jardín parodiar el mito de la creación.

2) La carta del Rey está dentro de la imaginería diabólica convencional, con fuertes resabios irónicos. "Enemigo de la Reina. El Rey justiciero y virtuoso que da al César lo que es del César y niega al Espíritu lo que es del Espíritu". El personaje con quien se identifica esta carta corresponde a Baglioni, el personaje más apegado a la tierra y que no concibe el trastocamiento de valores; el que, si bien reconoce el peligro que corre Juan, es insensible al amor que éste profesa a Beatriz. Sólo piensa en salvarlo sin reparar en el destino de ella, con un doble propósito; ponerlo a salvo, en un afán revanchista, en una suerte de ganarle la partida a Rappaccini, su oponente en la ciencia.

3) La carta del Ermitaño está directamente asociada con Rappaccini. Está caracterizado, según el Mensajero, como una figura paradójica: "Enemigo de la Reina", esto es, enemigo de su propia hija. "Adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismos, prisionero de sí mismo". La adjetivación resalta la psicología del personaje: sabedor de lo importante, desconocedor de lo imprescindible. Rappaccini también evoca a Fausto en su afán de saber, de dominio sobre la naturaleza y no duda en comprometer a su propia hija en la tarea. El círculo se cierra cuando, al final de la obra, de manera paródica inquiere a Beatriz ya muerta: "Hija ¿por qué me has abandonado?". La parodia es en sí un trastocamiento de los signos. Rappaccini, el padre, en su papel de dios espurio reclama a su hija el abandono, la muerte y la soledad. El episodio aludido en la parodia es el momento en que Jesús está a punto de expirar y en son de queja amorosa murmura las palabras del Salmo XXII: *Eloi, Eloi, lemá sabactaní?* (*Biblia de Jerusalém* Mc. 15:34), "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?"

4) El Juglar es la cifra de Juan, su destino. Según el Mensajero "el adolescente dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la dama y ha despertado guiado por ese canto". La interpretación alegórica ofrece varias alternativas para Juan. El amor de Beatriz es la prueba de su madurez, el salto de niño a hombre, la posibilidad de la trascendencia, la comunión. Lo trágico es que él sólo se contempla a sí mismo y por lo tanto niega la comunión y se enclaustra en la soledad: "Abrí los ojos y me ví [sic] plantado en este jardín como un árbol maldito, cortado del fluir de la vida" (306). Juan permanece ajeno al dolor de Beatriz; como un nuevo Hamlet despreciando a Ofelia, sólo atiende a su propia pena. Es significativo que las últimas palabras del personaje sean: "¡tuve vértigo! ¡Retrocedí!... ¡Abre los ojos, mírame, mira a la vida!". El silencio de Juan en el desenlace de la obra ratifica su caída, su incapacidad de trascendencia, al no acceder a la otra orilla. Decide su sino. No existe el alma de Doña Inés que rescate el alma de Don Juan. Los cabos son nuevamente atados ante la interrogante: "el amor es elección: ¿la muerte o la vida?". Juan elige las dos, la vida sensible y la muerte espiritual, al morir Beatriz y al negarse él a comulgar.

5) La última carta alude al conflicto de la pareja. Los Amantes "son dos figuras, una color del día, otra color de noche. Son dos caminos". No es fácil la elección de vida o muerte en el caso de Juan y Beatriz. Hasta el antídoto es contradictorio. Surte los efectos deseados al destruir el veneno, pero no restituye a Beatriz a la normalidad. Ella es la víctima propiciatoria, el requisito indispensable para reencarnar otro mito. Lo auténticamente trágico es que ella es el único personaje que intenta la comunión y parece no lograrlo: "Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla [...] ya caigo, ¡caigo hacia adentro y no toco el fondo de mi alma!" (306). Por eso la imagen de los amantes no puede ser más elocuente. Ellos son la conjunción de contrarios, pero también son dos vías paralelas que nunca convergen, que nunca comulgan, permanecen solas. La ambivalencia propia de la existencia.

Octavio Paz recrea en *La hija de Rappaccini* el mito de la Caída. De paradoja en paradoja plasma la parodia del mundo prelapsario en un afán de reflejar la soledad espiritual del hombre moderno. Por esto debe entenderse a la obra como un drama alegórico-poético.

La poesía de Paz tiende a ser simbólica. Las imágenes, representación inmediata de la realidad, las metáforas, la reversión y la analogía de términos, las paradojas, la contraposición de imágenes y de sentimientos son, en la obra de Paz, puntos de partida para llegar a un mundo simbólico, resumen y culminación de los demás sustratos imaginativos (Xirau 28).

Paz y Eliot sienten la desintegración del mundo y la documentan. Los dos poetas recurren al mito como vía y llave de entendimiento de lo que no se entiende o ha perdido la capacidad de explicarse por sí mismo. Al retomar el mito del Génesis, desprovisto de un marco de referencia religioso institucional, Paz acentúa los rasgos de signo fáustico. Lo que se refleja en esta obra en particular es la imposibilidad del acceso a la redención por medio del amor, aunque se esboza la esperanza.

Paz a veces semeja el poeta visionario de un mundo moderno, fallido y carente de directrices. El hombre está huérfano; es un solitario. El hombre carece de una visión cosmogónica que lo guíe o tranquilice con una perspectiva metafísica de vida ultraterrena.

Así, el conocimiento de la Caída y la ausencia natural de la Gracia de la vida del hombre tiene su contrapartida en la fe que Paz sustenta en la facultad de la creación artística, de la poesía, para reconciliarnos con ese mundo que nos es fundamentalmente ajeno, por medio de su capacidad de reestructurarlo y ordenarlo a través de la palabra. Si existen en el hombre las condiciones de la soledad, también habitan en él los elementos de la comunión.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Biblia de Jerusalem*. Bilbao: Descle de Brouwer, 1976.
- CARBONELL, S. *Dizionario frazeológico completo italiano-spagnolo e spagnolo-italiano. Parte italiana-spagnola*. Milán: Ulrico Hoepli, 1981.
- CORTÁZAR, JULIO. "Homenaje a una estrella de mar." *Aproximaciones a Octavio Paz*. Ed. Ángel Flores. México: Joaquín Mortiz, 1974. 13-15.
- ELIOT, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *1914 to the Present*. Libro D de *American Literatures: The Makers and the Making*. Eds. Cleanth Brooks et al. Nueva York: St. Martin's Press, 1974.
- —. "The Waste Land." Vol. 2 de *Oxford Anthology of English Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1973. 1933-1998.

- GARZANTI, ALDO. *Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*. Milán: Aldo Garzanti, 1963.
- PAZ, OCTAVIO. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- —. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.
- ——. *Primeras letras (1931-1945)*. México: Vuelta, 1988.
- PHILIPS, RACHEL. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: FCE, 1976.
- SANTÍ, ENRICO MARIO. "Introducción." *Primeras letras (1931-1945)* de Octavio Paz. México: Vuelta, 1988. 15-59.
- XIRAU, RAMÓN. "Del símbolo a la imagen." *Aproximaciones a Octavio Paz*. Ed. Ángel Flores. México: Joaquín Mortiz, 1974. 28-31.