

01086 12



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA AMADA EN OCTAVIO PAZ
Y EL NIM EN MANHAE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A

YOUNG-SUN YUN BAK



MÉXICO, D. F.

la Dirección General de Bibliotecas de la
Universidad en formato electrónico e impreso el
10 de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Young-Sun Yun

FECHA: 19 de noviembre

FIRMA: [Firma]

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero expresar mi gratitud a la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, que me ha brindado su valiosa beca para la elaboración de esta tesis.

LA AMADA EN OCTAVIO PAZ
Y EL NIM EN MANHAE

YOUNG-SUN YUN BAK

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. SER Y DESEO	7
1. 1. Teorías de deseo	8
1. 2. Poeta y deseo	16
1. 2. 1. Sentido de la soledad	16
1. 2. 2. Escribir poemas	25
1. 2. 3 Imagen	33
1. 3. Revelación poética	43
II. LA AMADA EN OCTAVIO PAZ	69
2. 1. La mujer en el amor cortés	71
2. 2. Corporeización del mundo	83
2. 2. 1. El mundo como objeto	83
2. 2. 2. Cuerpo y naturaleza	109
2. 3. Surrealismo y mujer	122
2. 4. Aspectos de la amada	142
2. 4. 1. Mujer original (La Gran Madre)	142
2. 4. 2. Destructora y creadora	152
2. 4. 3. Varios rostros y la voz del poeta	159
2. 5. Signos y mujer	171
2. 5. 1. Cuerpo y signo	171
2. 5. 2. Erotismo del lenguaje	186
2. 5. 3. Funciones de las palabras	202
2. 6. Paradoja	227

INTRODUCCIÓN

La mayoría de los poetas empieza a escribir sus obras motivada por la conciencia de orfandad: el hombre ha sido arrojado en este mundo solo. Dicho de otro modo, el punto de partida de sus poemas procede del reconocimiento del aspecto de la existencia del ser humano. En este caso, el hombre tiene el deseo de complementar la carencia existencial para lograr la totalidad.

Uno de los poetas que ha profundizado en este tema en la tradición literaria occidental es, sin duda, Octavio Paz. Por otra parte, entre los escritores coreanos, el poeta Manhae se ha dedicado a la misma búsqueda en toda su trayectoria. Manhae (1879-1944) es una de las figuras más representativas de la literatura coreana. Fue sacerdote budista que luchó por la independencia de su país contra el imperialismo japonés a principios del siglo XX. Su poesía, no obstante, está caracterizada no por la lucha sino por el amor. Debido a su profesión religiosa, su poesía también se puede interpretar como la práctica de la búsqueda del camino de la verdad. Además de ambas características, gracias a sus formas de expresión tan tradicionales y modernas, ha sido la fuente de inspiración para muchos poetas de la siguiente generación y sigue siendo lo favorito de la gente coreana.

La hipótesis de este trabajo se basa en que Octavio Paz y Manhae describen con profundidad al hombre que desea superar la separación con el mundo exterior y encontrar su identidad. Ambos poetas coinciden en que desarrollan sus pensamientos poéticos por el empleo de la forma y el sentimiento de amor. Entre sus varios temas, me concentraré en analizar las características y las funciones de sus objetos amados: la mujer en Paz

y el *nim* en Manhae. A continuación, hablaré sobre el esfuerzo de los dos poetas para llegar al secreto del ser.

Primero, lo que me llama la atención es los sexos que les conceden los dos poetas a sus respectivos objetos de amor. En la poesía de Paz, el objeto de amor es la mujer, que el amor cortés y el surrealismo han mantenido a lo largo de la tradición occidental como el objeto de adoración. Mientras, en la de Manhae es el hombre quien se llama *nim*.¹

Ambos poetas reflejan las tradiciones en donde se formaron sus poéticas. Paz adopta el amor occidental de la tradición literaria en donde la mujer es elogiada por la voz masculina. Es curioso que, a pesar de la condición oprimida en la sociedad occidental, las mujeres hayan sido y sigan siendo el objeto de veneración y adoración, al menos, en la literatura. Asimismo, la forma de amor en la poesía de Manhae es fiel reflejo del orden confuciano. El confucianismo, ideología predominante tanto en Corea como en el resto del Extremo Oriente, mantiene que el hombre debe ser respetado y venerado por la mujer. Manhae acepta la voz femenina, como es la tradición entre los poetas coreanos, y su objeto de amor es, naturalmente, del sexo masculino.

En el siglo XIX, cuando se formó la concepción de la literatura comparada, su objeto de estudio fue el fenómeno literario en la relación de la influencia y la aceptación entre más de dos autores o dos obras, bajo la premisa de la comunicación literaria internacional. Por esa razón, eran indispensables los materiales concretos que pudieran demostrar la influencia y la aceptación. En cambio, la literatura comparada en la escuela estadounidense pertenece a la categoría de la "literatura mundial"

¹ El amado o la amada en coreano.

de J. W. von Goethe o de la "literatura general" de Van Tieghem; es decir, la literatura comparada significa que, bajo ese nombre, se puede estudiar todas las obras, basado en la comunidad de la creación y la experiencia literarias y la prospectiva internacional, no en cierto criterio limitado dentro de la literatura. Insistían que sólo la similitud entre dos autores o dos obras podía ser el objeto de estudio aunque no hubiera ninguna relación de influencia histórica.² Esa nueva definición de la literatura comparada fue el motivo de extender su área. La opinión de René Wellek, en la que se dice la imposibilidad de separar la crítica literaria de la historia literaria y la posibilidad de comparar un fenómeno literario con otro aunque no haya ninguna influencia y ninguna aceptación históricamente entre dos, se hizo el fundamento para la escuela estadounidense. La manera de estudio, "analogías sin contacto" de A. Owen Aldridge, nació precisamente de esa tradición de la literatura comparada en Estados Unidos. Esa manera es para la investigación enfocada en la similitud y la intimidad de las propias obras, y nos ofrece un análisis sobre el proceso de creación del arte.³

Aceptando esa tendencia de la escuela estadounidense, Yeong-Ho Kim ya ha realizado un estudio comparado de Yong-Un Han con Walt Whitman. Si bien hay estudios comparados de Han con Tagore que, a diferencia de la investigación de Kim, son de la relación de la influencia, apoyados en la teoría francesa. Por su parte Kim analizó el pensamiento filosófico, el yo, la naturaleza y el nacionalismo en la poesía de los dos

² Cf. René Wellek, "Name and Nature of Comparative Literature" en *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971, p. 19.

³ Cf. Alfred Owen Aldridge, "The Purpose and Perspective of Comparative Literature" in *Comparative Literature: Matter and Method*, Urbana (Illinois), The University of Illinois Press, 1969, pp. 4-5.

poetas, quienes no habían tenido ninguna comunicación especial; para Whitman, la base filosófica es el cristianismo; para Manhae, el budismo.

El presente trabajo va a desarrollarse, de acuerdo con la definición de la escuela estadounidense. En la primera parte resumiré la teoría del deseo. En la segunda realizaré la investigación respecto de la poesía de Octavio Paz, bajo el tema de la persecución del deseo hacia la identidad a través de la mujer. En la tercera trataré la poesía de Manhae con un tema parecido al anterior: la realización del deseo existencial por el anhelo del encuentro de *nim*. Evitaré el modo de comparar a los dos por capítulo a capítulo y sólo cuando se necesite la comparación entre ambos, mencionaré sus similitudes y diferencias, porque este trabajo no va a tratar la relación recíproca en la influencia que aparezca en la poesía, sino se enfocará en cómo entendían la misma situación del ser y cómo lo han sublimado Paz y Manhae, quienes vivían diferentes culturas e historias.

Como lo acabo de mencionar, el presente trabajo consiste en tres partes. La primera, *Ser y deseo*, trata la teoría del deseo, resumiendo desde el mito del andrógino de Platón hasta la teoría de Jacques Lacan. Luego, doy un vistazo a la soledad que sienten los poetas y al motivo o sentido de escribir para ellos. Y, como un ejemplo de la revelación del ser a través de la imagen, examino los poemas parecidos a *haiku* en Octavio Paz.

En la segunda, *La amada en Octavio Paz*, primero reviso el papel y la posición de la mujer en el amor cortés, el cual ha formado la raíz y el tronco del amor occidental que sirve de base para el amor tratado por Paz. Después del amor cortés, resumiré el proceso de la corporeización de la

naturaleza a la mujer e investigaré el sentido de la relación entre el poeta y la mujer. A parte de los varios aspectos de la mujer: Gran Madre, destructora, creadora, madre, niña etc., mencionaré la identificación entre los signos, el cuerpo de la mujer y la naturaleza.

Por último, en la tercera, *El nim en Manhae*, inicio con el amor confuciano apoyado en la teoría de *yin* (陰) y *yang* (陽), y la tradición de *nim* en la literatura coreana, porque Manhae ha aceptado ambos elementos y los ha utilizado para desarrollar su poética en *Silencio de nim*. Luego mostraré el estado principal de la partida de su poesía, es decir, la ausencia de *nim*. Su *nim*, aunque se fue, sigue representando sus huellas alrededor del poeta. En *Silencio de nim*, igual que los poemas de Paz, aparece la persecución del ser, mejor dicho, la iluminación basada en el budismo *mahayana*. Por coincidencia ambos poetas usan con frecuencia la expresión de paradojas, debido a la imperfección de la lengua humana y a la inefabilidad del estado absoluto. Por lo tanto, para ellos, las paradojas serán los instrumentos extremos que puedan describirnos el estado del ser. Si bien la balsa debe ser dejada en la otra orilla, hay que agarrarla hasta atravesar el río. Espero que este trabajo sirva de pequeña balsa para llegar al entendimiento de la poesía de Paz y Manhae.

I. SER Y DESEO

1. 1. Teorías de deseo

Octavio Paz dice: "la voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser".⁴ Entonces, ¿Cuál es el objeto de deseo? El poeta mexicano, en el prefacio de *El laberinto de la soledad*, aclara que lo que pretende a través del libro es la búsqueda de la heterogeneidad esencial del ser. El sujeto tiene en el interior la heterogeneidad que no se percibe ni se controla. Esto es el inconsciente que descubrió Freud y la condición original de lo humano. Al respecto, Lacan afirmó en su artículo "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud":

¿Cuál es pues ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita?

Su presencia no puede ser comprendida sino en un grado segundo de la otredad, que lo sitúa ya a él mismo en posición de mediación con relación a mi propio desdoblamiento con respecto a mí mismo, así como con respecto a un semejante.

Si dije que el inconsciente es el discurso del Otro (*Autre*) con una A mayúscula, es para indicar el más allá donde se anuda el reconocimiento del deseo con el deseo del reconocimiento.⁵

⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 180.

⁵ Jaques Lacan, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" en *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1990, pp. 504-505.

El Otro, heterogeneidad irreducible, es el nombre superficial del inconsciente. Éste, sin embargo, no es la noción opuesta de la conciencia, más bien, se encuentra en el fondo de todos los actos y pensamientos conscientes o no conscientes. Lo que sucede en la vigilia no es sino la cara asomada del inconsciente. Por lo tanto, el inconsciente, al incluir la conciencia, es el amo del conjunto del ser al cual no puedo integrar:

¿Lo que piensa así en mi lugar es pues otro yo?... *Wo es war, soll Ich werden*. Donde estuvo (fue) ello, tengo que advenir yo. Esa finalidad es de reintegración y de concordancia, diré incluso de reconciliación (*Versöhnung*).⁶

Por otro lado, Jung explica el inconsciente en el nivel de realización del ser (*selbstverwirklichung*). Él también divide el esquema de la psique humana en la conciencia y el inconsciente. En medio del inconsciente existe el ser verdadero rodeado del inconsciente colectivo o el inconsciente individual. En el centro de la conciencia se halla el *ego*, que al mismo tiempo se relaciona con el mundo externo y el interno. El *ego*, al relacionarse con el mundo externo, se enfrenta con la "sombra" (*shatten*), es decir, el lado oscuro o el doble del yo en el inconsciente. Cuando el *ego* está interesado en el inconsciente, da lugar a la realización del ser, dicho de otro modo, el acto voluntario de buscar al arquetipo del ser.

Gracias a Freud, el inconsciente que había quedado dormido en un rincón de nuestro pensamiento, apareció ante nosotros como un concepto y objeto de investigación. El inconsciente es algo ambiguo que no se puede definir con claridad. Su verdad debe hallarse en el nivel del ser.

⁶ *Ibid.*, pp. 503-504.

Según Freud, el inconsciente forma la base del ser. El problema de éste siempre nos lleva a la cuestión del sujeto, porque no se puede presentar a sí mismo ante el sujeto. El ser, presencia intransitiva, es la revelación que trasciende o incluye al sujeto. Al final, el ser sustituye al sujeto.

Lacan cree que el inconsciente tiene el mismo sistema del lenguaje: "el inconsciente está estructurado como lengua", es su idea principal. En este caso, "como lengua" significa no sólo la que expresa la lingüística de Ferdinand de Saussure en cuanto a significante y significado, sino también el sistema de la diferencia caracterizado por metáfora y metonimia. Lacan nos muestra cómo la lengua domina al sujeto, aplicando la lingüística de Saussure a la teoría del inconsciente de Freud.

Saussure dice que la lengua está construida del significante y el significado, asimismo, la lengua como un sistema arbitrario que funciona por la diferencia y la relación. No obstante, en la lengua el significante no puede implicar el significado exactamente y el significado se desliza continuamente. En este momento, la relación entre el significante y el significado es la metáfora, y la relación entre los significados es la metonimia. El ejemplo del "diccionario" de Jaques Derrida es muy acertado. Al consultar un diccionario para saber la definición de una palabra, vemos que esa definición está formada por otros significantes. Para saber los sentidos de estas palabras debemos recurrir otra vez al diccionario. De esta manera el significado mantiene distancia con el significante y así *ad infinitum*. En este sentido, nuestro lenguaje es incompleto.

Freud explicó la operación del sueño como metáfora y metonimia, antes de que conociera la teoría lingüística de Saussure. El sueño pasa

por el proceso de la censura interna. Es decir, debido a la prohibición de la sociedad, el cumplimiento de deseo se canaliza de otra manera y a veces se ve sustituido por otro más aceptable. El primero es condensación y el segundo, metonimia. Lo mismo del sueño ocurre en la realidad. Así que nuestras actividades no son sino el significante del inconsciente. Por consiguiente, sucede que no llegamos a saber la verdad de nuestros propios actos. Entonces, la relación entre el yo como significante y el yo como significado ¿es concéntrica o excéntrica? Esta es la pregunta de Paz a lo largo de su trayectoria poética. Aquí cabe recordar una frase de Lacan: “Pienso donde no soy, luego soy donde no pienso”.⁷ Esto implica que el yo que estoy donde pienso no es mi verdadero yo. El yo que vive donde la conciencia no piensa puede ser el verdadero yo.

Un bebé de entre seis a dieciocho meses se identifica con su propia imagen reflejada en el espejo. Lacan llama el “estadio del espejo” a esta etapa y la presenta como el modelo que origina la formación del sujeto. El bebé supone que su propia imagen es íntegra y completa. Este estado es el “Yo-ideal” en término de psicología. Es el yo antes de tener conciencia de ser visto por los demás, el yo antes de la objetivación. El bebé sólo se mira ignorando que es mirado. El estadio del espejo también es llamado por Lacan como “lo Imaginario”.

El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial,

⁷ *Ibid.*, p. 498.

maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad – y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.⁸

Al pasar lo Imaginario, inicia “lo Simbólico”: el mundo del lenguaje y el orden. En esta etapa, al mismo tiempo de encontrarse con su imagen en el espejo, se da cuenta de que no es el mismo sino su reflejo. Ya no se divierte con el espejo. Es igual al significante que huye al hablar. Además, menciona Lacan, “lo Real” aparte de lo Imaginario y lo Simbólico. Lo Real está formado de lo Imaginario y lo Simbólico a la manera de la cinta de Moebio. No es ni uno ni el otro. Lo Real trasciende el conocimiento de lo Imaginario y la descripción de lo Simbólico, pero al mismo tiempo existe en el fondo. Por esta razón, lo Real está excluido de la experiencia analítica por el lenguaje. El conocimiento parte de la estructura ilusoria de lo Imaginario.

De la misma manera que el inconsciente, el deseo tiene la estructura de metáfora y metonimia. El sujeto desea al objeto y cree que el objeto puede satisfacer su necesidad por completo. Pero, aunque consigue su objeto, el deseo le queda todavía. El proceso en que se acerca al objeto creyéndolo Real es lo Imaginario, el momento en que consigue el objeto es lo Simbólico y la etapa en que busca otro objeto con el deseo incumplido es lo Real. El objeto imaginario que se cree como lo Real es el Otro (en

⁸ Jaques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*, p. 90.

mayúscula) y el objeto que lo desilusiona es el otro (en minúscula).⁹ Lacan resume estos procesos en una fórmula: $\$ \diamond a$. “ $\$$ ” (S tachado) es el sujeto, pero no es el sujeto verdadero sino su significante superficial, entonces implica la divergencia de los sujetos. Mientras, “a” es el objeto ficticio, es decir, no es el objeto del deseo sino el objeto en deseo. Y “ \diamond ” es el signo de la pérdida en que el objeto jamás cumple el deseo del sujeto.¹⁰

En el artículo “La significación del falo”, Lacan expone que la relación sexual es dominada por el deseo. La relación sexual termina su destino en el círculo del deseo. Se solicita el amor a los sujetos que quieren satisfacer el deseo sexual. Los dos tratan de obtener las pruebas de amor de su contraparte, pero nunca llegan a satisfacer sus deseos. Al contrario, los sujetos se enredan en los círculos infinitos de ese deseo. La necesidad perpetua es la condición principal que motiva al sujeto.¹¹

La teoría de Lacan puede remontarse a Platón. En el *Banquete*, aparece una historia que genera casi todas las teorías del deseo en el mundo occidental. La conversación sobre Eros no se limita al simple deseo amoroso, porque se trata de la totalidad del ser humano. A través de la boca de Aristophanes, Platón narra el mito del andrógino (hermafrodita). Según el mito, antes existían tres sexos: el masculino, el femenino y el

⁹ Se necesita distinguir los términos “el Otro” y “el otro”, aunque son iguales para indicar los objetos relacionados con los sujetos. La minúscula significa el objeto concreto dividido conmigo y la mayúscula es el objeto abstracto que significa el mundo que es mi parte y no puedo sujetar, como el inconsciente. Cuando leemos la poesía de Paz, tenemos que poner atención a sus objetos amados, porque frecuentemente los dos otros aparecen mezclados. A pesar de todo, al tratar al Otro, generalmente el hablante queda en la posición baja, y al describir el amor de los amados reales, los dos objetos funcionan reciprocamente como su otro sin la diferencia de la postura.

¹⁰ Cf. Jaques Lacan, “Kant con Sade” en *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 753-754. También véase Jaques Lacan, “Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet” in *Yale French Studies*, trad. por James Hulbert, no. 55-56, 1977, pp. 11-52.

¹¹ Cf. *ibid.*, pp. 670-671.

andrógino. Entre ellos, el tercero era demasiado fuerte y desafió a los dioses. Entonces Zeus dividió cada cuerpo de los tres sexos en dos partes. A partir de ese día todas las partes separadas fueron condenadas a buscar su parte complementaria.

Tres fueron, al principio, las clases de hombres y no dos, como ahora, macho y hembra; que había, además, una clase común de ambas, de la que no queda sin el nombre, que ella, en su realidad, ha desaparecido. Porque lo machi-hembra fue, en su tiempo, una realidad visible, y con nombre común formado de ambos: de macho y de hembra, mientras que ahora no queda sino el nombre y aun lo es de oprobio. Además: el aspecto que a la vista presentaba cada hombre era, en total, redondo, con espalda y pechos dispuestos en círculo, con cuatro manos, con dos rostros perfectamente iguales sobre un solo cuello circular, una sola cabeza sobre ambos y opuestos rostros, cuatro orejas, dos vergüenzas y todo lo demás a tenor y por semejanza con lo dicho...

Voy, dijo, a dividir a cada uno en dos, con lo que resultarán más débiles y a la vez más útiles para nosotros por haber crecido en número.¹²

Este mito trata del origen del deseo. La división del ser andrógino es un incidente en el que el ser humano empieza a conocer la soledad y la carencia. Debido a esta separación, una parte se vuelve el otro para la otra parte. Hasta que se reúnan las dos partes, los hombres sienten la carencia; la pérdida de su otra mitad significa tanto la del objeto de amor

¹² Platón, "Banquete" en *Obras completas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944, pp. 28-30.

como la de totalidad del ser. Según Mircea Eliade, el mito del andrógino significa la totalidad o la integridad original del ser. El ejemplo representativo de este caso es Adán:

La andrógina es una fórmula arcaica y universal para expresar la *totalidad*, la coincidencia de los contrarios, la *coincidencia apopositorum*. Más que una situación de plenitud y de autarquía sexual, la andrógina simboliza la perfección de un estado primordial, no condicionado. Es por esa razón que la andrógina no está limitada a los Seres supremos. Los gigantes cósmicos o los Antepasados míticos de la humanidad son, asimismo, andróginos. Adán, por ejemplo, era considerado como un andrógino. El Bereshit rabba (I, 4, fol. 6, col. 2) afirmaba que “era hombre del lado derecho y mujer del lado izquierdo, pero Dios lo ha hendido en dos mitades”.¹³

Por consiguiente, el hombre llega a desear la totalidad, y su objeto de deseo es la condición antes de la separación, dicho de otro modo, el yo original. Este deseo es auto-objetivo (*autotelic*) y autoerótico. La totalidad quiere recuperar este deseo, se parece a la unión ilusoria de lo Imaginario de Lacan. Es narcisista, porque el sujeto se desea a sí mismo y después de cumplir su deseo, el objeto desaparecerá.

¹³ Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Lobra 88, 1991, p.189.

1. 2. Poeta y deseo

1. 2. 1. Sentido de la soledad

Cuando decimos que el hombre es el ser de deseo, debemos considerar su condición fatal desde su nacimiento. Comprender la condición humana empieza con entender el nacer; es un incidente en el que el hombre ha sido arrojado al mundo; es la llegada inesperada desde el exterior y forma la vida individual. Sobre este tema Paz expone lo siguiente:

Porque precisamente se trata de la situación original y determinante del hombre: el haber nacido. El hombre ha sido arrojado, echado al mundo. Y a lo largo de nuestra existencia se repite la situación del recién nacido: cada minuto nos echa al mundo; cada minuto nos engendra desnudos y sin amparo; lo desconocido y ajeno nos rodea por todas partes. Despojado de su interpretación teológica, el estado de criatura de Otto no es sino lo que llama Heidegger "el abrupto sentimiento de estar (o encontrarse) ahí". Y como dice Waelhens en su comentario a *El ser y el tiempo*: "El sentimiento de la situación original expresa efectivamente nuestra condición fundamental". La categoría de lo sagrado no es una revelación afectiva de esa condición fundamental —el ser criaturas, el haber nacido y el nacemos

a cada instante– sino que es una interpretación de esa condición.¹⁴

La ruptura de la continuidad biológica de la vida causa la separación irrecuperable con un mundo más allá. El miedo a la muerte viene de esta separación. Para evitar este miedo, los estoicos predicaban que la muerte no nos pertenece sino nos llega desde el exterior; mientras estamos vivos, la vida es nuestra y después de la muerte, la vida es cosa ajena, por lo tanto, no tenemos que temer la muerte. Por otro lado, Chuang Tzu nos invita a la otra dimensión del pensamiento; a diferencia de los estoicos, es la visión relativa del mundo. Él bailaba y cantaba tocando un barreño en el funeral de su esposa, y le preguntó su amigo Hui Tzu por qué cesó de llorar. Respondió: “Al principio cuando murió ¿cómo sólo yo no había de afectarme como la generalidad? Considerando luego el origen de ella y que en su principio fue cosa sin vida; no sólo cosa sin vida sino también sin figura alguna; no sólo sin figura sino también sin materia (氣 *chi* vapor); que mezclada en aquella masa caótica había ido evolucionando hasta adquirir su materia y que esta materia evolucionando adquirió cuerpo y que este cuerpo evolucionando adquirió vida y que ahora se vuelve a transformar con la muerte y que este su proceso es semejante al sucederse de las cuatro estaciones: primavera, otoño, invierno y verano y que ahora ella reposa tranquila, dormida en esta inmensa alcoba (del mundo), me pareció que el continuar yo gimiendo y sollozando era desconocer el mandato. Por eso cesé (de llorar)”.¹⁵ Para Borges, tampoco

¹⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 144.

¹⁵ *Chuang Tzu*, análisis y trad. por Carmelo Elorduy S. J., Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 125.

existe la muerte que imaginamos; dice en su poema <Abramowicz>:
"Debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta".¹⁶

El interés por la muerte es universal; ella convive con nosotros. He aquí un poema sobre la muerte:

ESTOY EMBRIAGADO

Estoy embriagado, lloro, me aflijo,
pienso, digo,
en mi interior lo encuentro:
si yo nunca muriera,
si nunca desapareciera.
Allá donde no hay muerte,
allá donde ella es conquistada,
que allá vaya yo.
Si yo nunca muriera,
si yo nunca desapareciera.¹⁷

Además de las flores, la muerte fue el tema favorito del rey Netzahualcóyotl (1402-1472). A pesar de la riqueza y la gloria, es un suceso del que no puede escapar. Así es que el rey quiere ir a donde no hay muerte, pero no puede ser. Ante su deseo imposible, canta: "si yo nunca muriera, si yo nunca desapareciera".

Los poetas latinoamericanos enfrentan la muerte de dos maneras.¹⁸ Unos consideran la muerte como una creación y siguen adelante, y otros

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994, p. 659.

¹⁷ Netzahualcóyotl, "Estoy embriagado" en Gabriel Zaid (presentación, compil. y notas), *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1994, p.76.

¹⁸ Cf. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 67-68.

extrañan a la muerte y al limbo, como si estuvieran fascinados por ella. Paz piensa que César Vallejo es del primer grupo, y José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, del segundo. Los dos poetas mexicanos citados creen que nuestra vida no proviene de la vida sino de la muerte. Entonces, la nostalgia de la muerte es la de la vida antes de nacer.

Los poetas de *Contemporáneos* habían vivido las violencias y matanzas revolucionarias y habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios. Por eso ya no les interesó el tema político. Se aislaron en un mundo personal, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte.¹⁹ Se trataba de los temas universales. Los *Contemporáneos* querían dedicarse exclusivamente a la literatura universal fuera de toda preocupación política. Su afán era el de situar a México a la altura de todo lo universal:

Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras.²⁰

Según Mordecai S. Rubín, los *Contemporáneos* pertenecen a los poetas de la vida interior, sus dos preocupaciones centrales son el sentimiento de aislamiento y el tema de la muerte. La poesía de la muerte ha existido siempre en la tradición española: desde Séneca, el Arcipreste de Hita,

¹⁹ Cf. Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 22.

²⁰ José Luis Martínez, "Con Xavier Villaurrutia" en *Tierra Nueva*, entrevista, año I, núm. 2, marzo-abril de 1940, pp. 74-75. Citado por José Luis Martínez, *Contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. xxvii.

Jorge Manrique.²¹ En México también podemos encontrar el interés de la muerte desde la era precolombina (por ejemplo, el rito del sacrificio azteca, los poemas de Netzahualcóyotl). Estos días continúa la obsesión de los mexicanos sobre la muerte, puesto que podemos sentirla a través del día de muertos y las pinturas de Posada. Los poetas modernos hispanoamericanos vivían con la muerte y en la muerte.

Después de nacer, el hombre solo percibe el mundo dentro del límite de los cinco sentidos. De ahí, instintivamente él desea trascenderse a sí mismo: explorar más allá de su pensamiento limitado o buscar algo que falta. Esta condición se puede llamar el pecado original:

Las nociones de pecado, propiciación y expiación brotan de este sentimiento de obediencia que inspira lo augusto a la criatura. Es inútil buscar en la idea de pecado un eco de una falta concreta o cualquier otra resonancia ética. Del mismo modo que sentimos la orfandad antes de tener conciencia de nuestra filiación, el pecado es anterior a nuestras faltas y crímenes. Anterior a la moral. "En el terreno propiamente moral no aparecen ni la necesidad de redención, ni las ideas de propiciación y expiación". Estas ideas, concluye Otto, "son auténticas y necesarias en el terreno de la mística, pero apócrifas en el de la ética". La necesidad de expiar, como la no menos imperiosa de ser redimidos, brotan de una falta, no en el sentido moral de la palabra, sino en su acepción literal. Estamos en falta, porque en efecto algo nos falta: somos poco o nada frente al ser que es todo. Nuestra falta no es moral: es insuficiencia original. El pecado es poco

²¹ Cf. Mordecai S. Rubín, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pp. 18-19.

ser... La religión afirma así que culpabilidad y mortalidad son términos equivalentes. Somos culpables porque somos mortales.²²

Por esa razón, esta falta, este no tener, no es de algo concreto. Solamente en comparación con Dios siempre perfecto sentimos esa falta, porque no somos dioses; no dejamos de sentir la necesidad aun en comparación con los animales. Veamos ésta en el poema de Paz:

EJEMPLO

La mariposa volaba entre los autos.
Marie José me dijo: ha de ser Chuang Tzu,
de paso por Nueva York.
Pero la mariposa
no sabía que era una mariposa
que soñaba ser Chuang Tzu
o Chuang Tzu
que soñaba ser una mariposa.
La mariposa no dudaba:
volaba.²³

Este poema pudo haber sido sólo la versión española de la historia del sueño de Chuang Tzu. No obstante, al añadir el último verso, Paz creó la otra historia. Cuando dice Marie José: "ha de ser Chuang Tzu, de paso por Nueva York", él envidia a la mariposa que no está consciente de sí misma. Es decir, a diferencia de los hombres, la mariposa no duda de su

²² Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 145-146.

²³ Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 667.

existencia ni de su identidad; vive en la condición que le toca. En cambio, los hombres, conscientes de sí mismos, sueñan como Chuang Tzu.

Por otro lado, la conciencia de falta nos hace imaginar una utopía en donde nada falta. No sólo la nostalgia del Edén sino también la del ombligo de los aztecas es una prueba de la añoranza de la totalidad original. En el mundo azteca los pueblos y las ciudades estaban situados en lugares considerados como ombligo.²⁴ El ombligo del universo es su centro y de ahí origina todos los seres:²⁵

DIOSA AZTECA

Los cuatro puntos cardinales
regresan a tu ombligo.
En tu vientre golpea el día, armado.²⁶

Esta imagen es muy parecida a la de *mandala*, vacío y *sunyata*. El ombligo donde se reúnen cuatro direcciones significa el centro del mundo, como el centro de la mandala, el del universo.

El poeta siente su condición de desterrado de la utopía, su Edén y el ombligo. El dolor causado por el exilio está presente en Paz, en los siguientes textos: Beatriz, hija de Rappaccini grita a su padre:

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

²⁴ La palabra "México" provino de la nahuatl *Mētzi'co* que significa "Lugar del ombligo de la luna". Cf. Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

²⁵ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 40-41.

²⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 154.

como a este árbol? Así no hubiera corrido detrás de su
sombra.²⁷

Si sustituimos el "Padre" con Dios o creador, el sentimiento se vuelve más intenso. Para los hombres, el tema del ser no es sino el de la soledad. La creencia del encuentro con Dios o lo absoluto depende de la decisión de sí mismo. Así que el hombre solo decide y toma la responsabilidad del resultado aunque tiene la posición del sujeto de la decisión. Pero algo más de ese sujeto es el amo de la conciencia; este "algo más" se divide y se aleja de la realidad²⁸ visible. El sujeto desaparece en la diferencia entre el sujeto y el "algo más"; el reconocimiento de esta diferencia es la prueba de la pérdida. De aquí, encontramos el concepto del ser sin sujeto, el lugar donde se encuentra el ser, el mundo en que vive el inconsciente de Lacan:

—¿la vida cuándo fue de veras nuestra?
¿cuándo somos de veras lo que somos?

:

nunca la vida es nuestra, es de los otros,²⁹

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,
otras nubes, morirme de otra muerte!³⁰

⟨Piedra de sol⟩

²⁷ Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*, México, Era, 1990, p. 53.

²⁸ La palabra "realidad" tiene dos sentidos; uno es la "existencia verdadera", la cual buscaban los filósofos griegos creyendo que existía un ente aparte del mundo fenoménico, el otro es el "mundo sensible" o la "circunstancia de la vida social" como antónimo del mundo ideal o el del sueño.

²⁹ Octavio Paz, *Obra poética*, p.275.

³⁰ *Ibid.*, p.267.

La vida no es la nuestra verdadera. No vivimos nuestra vida sino la vida del otro. El yo que ha perdido su identidad tampoco puede morir su muerte, porque el yo que tiene conciencia no puede ser el dueño de mi ser. Yo pertenezco al Otro, aunque el Otro es mi parte, se encuentra en el otro nivel que no puedo alcanzar. Por eso, el poeta canta: "¡caer, volver, soñarme y que me sueñen / otros ojos futuros, otra vida, / otras nubes, morirme de otra muerte!". El poeta propone una vista de otra existencia en el yo. Por esa razón, mi muerte es la del Otro.

A pesar de todo, el poeta no sólo se desespera de la condición humana. El hecho de la separación desde la totalidad, el nacer, al hombre le otorga dos cualidades opuestas: primero, la parte inferior separada de la totalidad y, segundo, la parte que mantiene lo sagrado heredado de la totalidad. Lo sagrado puede ser la clave o el paso de regreso a la totalidad.³¹ Paradójicamente, el reconocimiento de ser arrojado al mundo se vuelve el motivo de la integración del hombre. Juan García Ponce trata de explicar esto con dos líneas al analizar la poesía de Paz: una es el conocimiento de la caída y lo ajeno por la pérdida de la inocencia original, y la otra es la fe en la facultad de la creación artística. Esta segunda línea es la creencia de que se puede reconciliar con el mundo ajeno a través de las palabras, es decir, la de la poesía.³² La caída es sólo el estado donde vivimos, no es la pérdida verdadera. La pérdida es un sentimiento, nada más. Lo que se le perdió está siempre consigo, y se puede hallar en otro nivel de pensamiento.

³¹ Se compara con la idea budista: el Buda se encuentra en todo el mundo.

³² Juan García Ponce, "La poesía de Octavio Paz" en *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortíz, 1974, pp.19-20

beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose, no
somos, no quiero ser
Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar, soy
hombre y el hombre es
el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta desde
entonces sino su propio vuelo,
el desprendido de su madre, el desterrado, el sin raíces,
ni cielo ni tierra, sino puente, arco
tendido sobre la nada, en sí mismo anudado, hecho haz
y no obstante partido en dos desde el nacer, peleando³³
«Mutra»

El poeta rechaza la gracia fácil que le ofrece Dios: "Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar". A pesar de la caída y desintegración por la separación, el poeta comienza a recuperarse. El hombre expulsado del reino de Dios posee la posibilidad de regresar a su origen en su interior. Esto es el movimiento dialéctico en que el hombre de la soledad desea hacer comunión con lo absoluto,³⁴ aunque el puente de la comunión esté hecho de la nada.

1. 2. 2. Escribir poemas

³³ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 247.

³⁴ Carlos H. Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978, p.230.

En el ensayo, "Hölderlin y la esencia de la poesía", Martín Heidegger sostiene que la razón de escoger a Hölderlin es que su poética es poetizar la propia esencia de la poesía y él es el poeta del poeta.³⁵ En este caso, el poeta se contempla a sí mismo, hombre que agoniza de su ser, en la posición del meta-poeta. El objeto mismo que cree en su imperfección y busca la posibilidad de perfección es un poema. Esta perfección es el encuentro con su presencia verdadera. La sugestión de este encuentro se ve en *El mono gramático*. Paz lo escribió imitando a *Sendas de Oku*, conjunto de *haikus* que había compuesto Matsuo Basho (1644-1694) viajando hacia Oku pasando por Shirakawa. El camino que recorren los poetas es el de la creación poética; el camino que le tocó al mexicano fue el de Galta. Confiesa que a medida que escribía, el camino se borraba o él se perdía, y varias veces tenía que regresar al punto de comienzo. En lugar de avanzar, su texto giraba sobre sí mismo.³⁶ Al fin, el texto, como dice Paz, no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo.

Hölderlin dijo en la carta dirigida a su madre que el escribir poesía es la más inocente de todas las ocupaciones, pues el poeta crea el mundo de las imágenes sin restricción y reside en el reino imaginario. Así que parece inofensivo e ineficaz el poetizar. Es verdad que le faltan a la poesía las acciones directas que puedan cambiar la realidad, no obstante, el poeta tiene un arma suave y peligrosa, leguaje. Gracias al manejo de la lengua, el poeta puede ser un pequeño dios mencionado por Huidobro. Ahora, ¿por qué es peligroso? Porque el poeta, con las palabras, trata el tema del

³⁵ Martín Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 128.

³⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 797-798.

ente del ser. Se amenaza o a veces hasta se pierde el ser por el poeta. Él puede definir no sólo las cosas sino a los dioses:

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombrar con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra...³⁷

Veamos el siguiente poema:

A veces la poesía es el vértigo de los cuerpos y el vértigo de la dicha y el vértigo de la muerte;

el paseo con los ojos cerrados al borde del despeñadero y la verbena en los jardines submarinos;

la risa que incendia los preceptos y los santos mandamientos;

el descenso de las palabras paracaídas sobre los arenales de la página;

la desesperación que se embarca en un blanco de papel y atraviesa.

durante cuarenta noches y cuarenta días, el mar de la angustia nocturna y el pedregal de la angustia diurna;

la idolatría al yo y la execración al yo y la disipación del yo;

la degollación de los epítetos, el entierro de los espejos;³⁸

«Poema»

³⁷ Martín Heidegger, *op. cit.*, p. 137.

³⁸ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 663.

En el poema anterior que habla sobre poesía, el poeta dice: “la poesía es el vértigo de los cuerpos y el vértigo de la dicha y el vértigo de la muerte”. Es el vértigo del cuerpo que ama, reproduce, repulsa y atrae, la dicha de nacer y la muerte en que vivir es morir. La poesía del ser es tan peligrosa como caminar por el despeñadero y la verbena de la fiesta que se dé en otro mundo. En ese poema, no significan nada los conceptos y las leyes hechos por los hombres, las palabras cayeron a la tierra separadas de su origen y el poeta tiene que atravesar el océano en barco de papel blanco con los remos de las palabras recogidas. Los 40 días son el plazo en el que Jesús ayunó, poniéndose a prueba en el desierto. Así es que “el mar de la angustia nocturna y el pedregal de la angustia diurna” es el desierto donde Jesús buscaba al Dios y 40 días es el tiempo de prueba, castigo y espera. Pero el Dios del poeta no es el personificado ni el omnipotente. Mejor dicho, no sabe nada de él. Es el yo que el poeta venera e impreca. Es el yo al que se le desaparece la conciencia del yo. En la poesía, los adjetivos que modificaban las cosas y los fantasmas reflejados en el espejo también desaparecen.

El poeta no quiere quedarse en soledad. Una de esas escapadas es el diálogo. En este caso, el diálogo incluye el del interior, aparte del que se da con otro.

¿caminé por la noche de Oaxaca,
inmensa y verdinegra como un árbol,
hablando solo como el viento loco
y al llegar a mi cuarto –siempre un cuarto–

no me reconocieron los espejos?³⁹

«Piedra de sol»

Heidegger dice: “Nosotros los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla”,⁴⁰ citando los versos de Hölderlin, “Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros”.⁴¹ Incluso en el momento del monólogo existe el oyente, el otro yo. Aunque no es fácil clasificar quién habla y quién oye, el monólogo es una clase de conversación, es decir, la conversación consigo mismo. El cuarto es el lugar en que el yo puede descubrir su condición humana todas las noches: “al llegar a mi cuarto –siempre un cuarto–”. ¿Por qué añadió “siempre un cuarto”? En este caso, “un cuarto” significa un lugar cerrado, funciona como un símbolo de incomunicación con Otro. Y sigue el verso, “no me reconocieron los espejos”; el yo en el espejo no es el verdadero yo, o sea, los espejos reflejan la desintegración del yo.

Por lo que el objeto con que quiere hablar en su monólogo es el yo verdadero, la heterogeneidad que existe en el interior (en realidad, ni en el interior ni en el exterior, porque no se trata de espacio). La inspiración proviene de la otredad, otro nombre de la heterogeneidad.⁴² Para los poetas del pasado, la inspiración era algo muy natural, era una parte de la realidad. Sin embargo, a medida que llegamos a la época moderna, la razón creciente ha sacado la inspiración de la realidad.

El diálogo ocurre también entre el poeta y el lector. Lacan dice: “basta con escuchar la poesía, como era sin duda el caso de F. de Saussure,

³⁹ Octavio Paz, *Obra poética*, p.268.

⁴⁰ Martín Heidegger, *op. cit.*, p. 134.

⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

⁴² Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.179.

para que se haga escuchar en ella una polifonía y para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partidura”.⁴³ Por esa razón, el poeta no le quita la ambigüedad al vocablo. La pluralidad del mensaje de la poesía tampoco se reduce en la relación entre el poeta y el lector, la que está construida de la misma manera de hablar; emisor–mensaje–receptor. El poeta, descifrador de la realidad,⁴⁴ como lo ha dicho Baudelaire, la descifra adoptando varias retóricas y vocablos, y el lector, otra vez, interpreta los signos en blanco. Las traducciones de los significados envueltos con palabras retóricas son múltiples. En ese momento, cuando la actividad literaria (lectura) se realiza, se hace plural no sólo la traducción sino también el poeta. La pluralidad del poeta significa su desaparición al leer el poema, lo que hace al lector crear al nuevo poeta. Luego que compone el poeta, sólo se cambia en un lector. Los poetas producidos por lectores corresponden a “escritores”, no “autores”, como lo ha dicho Roland Barthes. Los escritores de Barthes nacen al mismo tiempo cuando se escriben y se leen, nunca preceden a la escritura.⁴⁵

Freud consideró que el arte era el impulso del instinto latente en el inconsciente para satisfacer el deseo que se origina desde la infancia. En

⁴³ Jaques Lacan, “La instancia...”, p. 483.

⁴⁴ Paz escribió *El mono gramático* en el año 1974. Su título alude al dios mono, Hanuman como se ve en su portada. Su otro nombre es Mahavira (o Mahavir), cuyo sentido es “gran héroe”. Es el mensajero de Rama en el *Ramayana*, el poema épico que trata las hazañas de Rama y sus amores con Sita. A Hanuman lo consideran los hindúes como Espíritu Santo, que es el viento, el mensajero divino. Por eso es poeta y, como maestro del lenguaje, gramático. Mencionando la historia del rey mono, nos dice Paz que el poeta es el primero lector del libro de la naturaleza: “También se dice que Hanuman escribió una pieza de teatro con el mismo tema del *Ramayana*, mejor dicho, que grabó su texto en las rocas y las piedras. Así, la naturaleza es una escritura y el autor no es sino el primer lector que descifra ese texto que es un paisaje”. Rita Guibert, “Octavio Paz” en *Siete voces*, entrevista, México, Novaro, 1974, p. 245.

⁴⁵ Cf. Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1970, p. 146.

cambio, Jung afirma que el arte es la expresión de la vida madura, la práctica de la espiritualidad: el inconsciente es la fuente de energía dinámica de la creatividad. Es decir, a diferencia de Freud, Jung no interpreta el inconsciente con el nivel patológico. Por lo tanto, una obra de arte es el resultado del inconsciente colectivo, patrimonio común de la humanidad, mucho más que el simple resultado del inconsciente individual:

Freud ha mostrado en un ensayo breve cómo Leonardo da Vinci se influenció en su vida posterior por el hecho que él tenía dos madres ... En general, es un tema mitológico... Esa fantasía no proviene del hecho actual de que los héroes tuvieran dos madres, sino es la "imagen primordial" diseminada generalmente, pertenecida en los secretos de la mente común de los seres humanos, no en la memoria personal... En esta fase extensa de transferencia, entonces, cuando estas fantasías que ya no dependen de los recuerdos personales están reproducidas, las tenemos que considerar como las manifestaciones de las estratos más profundos del inconsciente, dónde duerme las imágenes primordiales comunes de la humanidad.*

Este descubrimiento nos lleva ahora a la fase cuarta del nuevo esquema conceptual, es decir, al reconocimiento de dos niveles en el inconsciente. Nosotros tenemos que diferenciar entre el inconsciente personal** y el impersonal o superpersonal. El segundo lo llamamos como el inconsciente colectivo porque y un impersonal o excelente-personal sin conocimiento. Nosotros hablamos del último también como

la colectividad inconsciente, porque es aparte del personal y bastante universal.⁴⁶

En este momento la pregunta es si el arquetipo consiste en los genes o no, o si se decide naturalmente o se adquiere en el proceso de la experiencia, que provoca muchas disputas. Por esa razón, vamos a dejarla a un lado y enfocar nuestro interés al "inconsciente colectivo" de Jung. El adjetivo "colectivo" quiere decir algo común más allá del personal.

Dado esto, la soledad que Octavio Paz trata en *El laberinto de la soledad* es no solo la de los mexicanos, sino la de la humanidad. Dijo que la búsqueda de identidad es algo instintivo para los hombres, y la soledad derivada de esto es la condición del hombre.⁴⁷ Eso se parece a la opinión de Jung en cuanto a la zona de inconsciente. Por eso, la poesía, muestra del ente o ser verdadero del hombre, no es solamente del poeta, sino de todos nosotros, pues nos representa a todos.

La poesía no juzga ni interpreta la existencia humana. La poesía es nosotros mismos. Los poetas creen que el encuentro con nosotros mismos elimina la distancia entre el hombre y la realidad. Por consiguiente, como ha dicho García Bacca, "no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido".⁴⁸ El mundo de

* (nota original) A estas imágenes se le apropia el término arquetipos (*Urbilder*).

** (nota original) El inconsciente personal, el que yo también llamo como el subconsciente, en contraste con el inconsciente absoluto o colectivo, contiene los recuerdos olvidados, las ideas suprimidas (intencionalmente olvidadas), apercpciones a veces descritas como debajo del umbral (subliminal), es decir, percepciones sensorias que no eran fuertes para alcanzar la conciencia, y finalmente, contenidos que todavía no están maduros para la conciencia.

⁴⁶ Carl G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, Londres, Baillière, Tindall and Cox, 1928, p.66-68. *La traducción de todos los datos coreanos e ingleses al español se realizó por Young-Sun Yun.

⁴⁷ Cf. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 87-89.

⁴⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 66.

la poesía es un “ojalá”.⁴⁹ Si el hombre es el ser de deseo, lo es también la poesía.

1. 2. 3. Imagen

Como una salida de la separación, el poeta acepta el mundo de la imaginación. Para él la imaginación es algo que crea el único espacio espiritual. Heidegger afirma la superioridad de la imaginación de esta manera:

“La imaginación trascendental” es la raíz de la sensibilidad y del entendimiento y la que hace posible el juicio... La imaginación despliega o proyecta los objetos y sin ella no habría ni percepción ni juicio.⁵⁰

La relación entre el hombre y el mundo como otro se realiza en la imagen a través de las realidades visibles y fenoménicas, es la “imagen visionaria” mencionada por Carlos Bousoño: nos emociona antes de que nuestra razón reconozca la similitud lógica, aunque no tiene ninguna similitud lógica, es decir, es ilógica y subjetiva.⁵¹ En el instante en que se unen sujeto y objeto, objeto y presentación, hombre y mundo, la imagen misma se vuelve un mundo. No es la unión física sino la de imagen.

⁴⁹ Su grafía antigua es “oxalá”, que procede del árabe *wa shā Allāh* “y quiera Dios”. Cf. Guido Gómez de Silva, *op. cit.*

⁵⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 234.

⁵¹ Cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética I*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 266-267.

Para los poetas, la imagen depende de todas las formas de la lengua que construyen el poema. Es decir, la retórica, los ritmos exteriores e interiores, la forma y la disposición de las letras contribuyen para que los lectores hagan imágenes en su mente. Por más distintas que las palabras sean, se pueden reconciliar y unir. Pero se unen sin quitar el sentido de cada palabra. Paz lo explica con la comparación de la piedra y la pluma. El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquellas son piedras. Las piedras son pesadas y las plumas son ligeras. En cuanto pone dos palabras juntas en blanco, comienza el juego de las imágenes. En este juego, la piedra se vuelve pluma y la pluma, piedra. A veces, se crean una nueva imagen. La realidad poética que muestra la imagen no sigue la razón. En general, la poesía no dice “lo que es”, sino “lo qué podría ser”. Por lo tanto, puede decirse que el reino de la poesía es el de lo imposible verosímil. Pero, los poetas no lo aceptan y creen que la imagen revela lo que es, porque la imagen recrea el ser. Las imágenes unen los elementos indiferentes, contrarios, ajenos, dicho de otro modo, ofrecen la unidad a la realidad plural. En el nivel más alto de la unidad, las piedras son plumas sin dejar de ser piedras y las plumas son piedras sin dejar de ser plumas.⁵²

Mircea Eliade dice lo mismo explicando “lo sagrado”:

⁵² Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 99-109. Paz explica las palabras en la poesía de la misma manera; aunque se usan como materiales y instrumentos, nunca se abandonan su naturaleza original. Más bien, lo cual les da la libertad: “La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera. El color resplandece en el cuadro; el movimiento del cuerpo, en la danza. La materia, vencida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte. La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una trasmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en “otra cosa”. Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica– no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía.⁵³

La idea de la unión a través de la imagen se debe al budismo. La persona que llegó al estado transcendental budista, regresa a este mundo y lo acepta como lo que es. *Samsara*⁵⁴ es nirvana:

Silencio es música,
música no es silencio.
Nirvana es Samsara,
Samsara no es nirvana.⁵⁵
〈Lectura de John Cage〉

volver a ella. Ser “otra cosa” quiere decir ser la “misma cosa”: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son”. *Ibid.*, p. 22.

⁵³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, pp. 19-20.

⁵⁴ El ciclo de las existencias; secuencia de renacimientos que cumple un ser dentro de los diversos modos de existencia, mientras no haya alcanzado la Liberación y entrado en el nirvana. Pero, en el *mahayana* del budismo el *Samsara* designa la totalidad del mundo fenoménico y se lo considera fundamentalmente idéntico al nirvana.

⁵⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 436

El poema anterior alude a la música de John Cage, quien es el artista de acción que reevaluó los ruidos, los sonidos naturales y hasta el silencio como música. "Samsara no es nirvana" aparentemente se ve una negación de la lección budista ya dicha. Pero el poeta mexicano no lo niega. Sólo quiere decir lo siguiente: para la persona que llegó al nirvana no hay diferencia entre la realidad fenoménica y el mundo del nirvana. Al contrario, la persona encerrada en el mundo del *samsara* no puede sentir que *samsara* y nirvana sean iguales. Por lo tanto, en el sentido budista, cuando dice que *samsara* es nirvana, lo tenemos que entender como la revelación. Para los conocedores del silencio, o sea, los que llegaron a la revelación silenciosa, éste y la música son uno mismo.

Por otra parte, el lenguaje poético transforma las cosas tanto como al ser humano en una imagen, el hombre es el ser que imagina, a la vez, es una imagen:

El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de su sueño. Movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen... La máxima de Novalis: "el hombre es imagen".⁵⁶

⁵⁶ Octavio Paz, "Estrella de tres puntos: el surrealismo" en *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996, p.15. También véase Octavio Paz, "El surrealismo" en *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 9.

Todas las imágenes cambian, por eso el hombre puede renacer a través de la imagen. Ésta es una operación que se realiza dentro de nuestro pensamiento, de ahí, que se puede decir que somos lo que pensamos. Todo lo que somos surge con nuestros pensamientos. Con ellos nos construimos a nosotros mismos y al mundo.⁵⁷

La imagen no nos explica nada, sólo invita a un espacio donde nos podemos reconciliar con nosotros mismos. Ahí, los contrarios se funden, y las cosas están ligadas.

La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunicación poética. La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro*. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es

⁵⁷ Cf. *El camino de la verdad: las enseñanzas del Buda en el Dhammapada*, trad. por Alberto Blanco, México, Árbol, 1990, p. 21.

imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser– es. La poesía es entrar en el ser.⁵⁸

La idea de Paz sobre la fusión de los contrarios viene de los surrealistas. En 1945, Octavio Paz decidió trabajar como un diplomático por la propuesta de un amigo de su padre, y José Gorostiza, quien trabajaba en la Secretaría de Relaciones Exteriores, le ayudó a empezar su trabajo diplomático en la embajada de México en París, aunque ocupaba un cargo modesto.⁵⁹ Durante su estancia en París, de 1945 a 1951, tuvo contacto con el surrealismo francés. Después de la Segunda Guerra Mundial los escritores en ese país estaban divididos en dos grupos: el grupo comprometido representado por Jean Paul Sartre y Luis Aragón, y el otro grupo independiente dirigido por André Breton y Benjamin Péret. Paz participó en el segundo. El surrealismo le ofreció una intuición de la imagen y la poesía. En el Segundo Manifiesto del Surrealismo André Breton proclamó:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de esperanza de hallar este punto.⁶⁰

⁵⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 113.

⁵⁹ Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 64.

⁶⁰ André Breton, "Segundo manifiesto" en *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1980, pp.162-163.

Y Pierre Reverdy dice:

Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades acercadas, más intensa será la imagen –más potencia emotiva y realidad poética tendrá...⁶¹

Como los surrealistas, quienes procuraron unir los elementos opuestos en una imagen, Paz trata de imaginar el estado del encuentro entre el yo y el mundo, y el de la unión de todos los opuestos. Esta unión no es física, sino que se realiza a través de la imagen:

AGUA NOCTURNA

La noche de los ojos de caballo que tiemblan en la noche,
la noche de ojos de agua en el campo dormido,
está en tus ojos de caballo que tiembla,
está en tus ojos de agua secreta.

Ojos de agua de sombra,
ojos de agua de pozo,
ojos de agua de sueño.

El silencio y la soledad,
como dos pequeños animales a quienes guía la luna,
beben en esos ojos,
beben esas aguas.

Si abres los ojos,
se abre la noche de puertas de musgo,
se abre el reino secreto del agua

⁶¹ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 163.

que mana del centro de la noche.

Y si los cierras,
un río, una corriente dulce y silenciosa,
te inunda por dentro, avanza, te hace oscura:
la noche moja riberas en tu alma.⁶²

La primera estrofa de este poema muestra cadenas surrealistas. La noche, los ojos, el caballo y el agua se enlazan complejos. No obstante la noche y los ojos son opuestos por el contraste de sus características: oscuridad / claridad, están ligados por la preposición "de". El caballo es masculino por su forma y fuerza, y el agua, femenina por su capacidad de abarcamiento. Entre ambos, el agua nos da la esperanza de la función como mediadora, porque penetra y moja las cosas. Sobre todo, la palabra "ojos" destaca entre los elementos opuestos relacionados. Esos ojos son para mirar las cosas y son de las cosas. Pero la noche no es tan agradable para la vista. Los ojos quedan en la noche oscura. Debido a que éstos no hacen su papel adecuado, aparecen el silencio y la soledad. En cambio, cuando estos dos elementos toman las aguas, el poema entra en otra dimensión. Ahora, tus ojos son los míos. Cuando abres los ojos, la puerta de la noche se abre y el secreto del agua se ve. En cambio, cuando cierras los ojos, te inunda el río y la noche moja riberas en tu alma. La ligazón entre la noche y las riberas por agua nos da la impresión del éxtasis erótico.

Para André Breton, la imaginación era su amada. Ésta puede vivir sana sólo en la libertad:

⁶² Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 127-128.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas. Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fantasma humano. Sin duda alguna, se basa en mí única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma.⁶³

Uno de los logros de los surrealistas es extender el territorio de la realidad hasta el sueño. Para ellos, el sueño es una realidad donde el pensamiento puede nadar libre: “Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA”.⁶⁴ Luego, se dieron cuenta de que los pensamientos libres, incluyendo el sueño, son incompletos si no logran la libertad de la condición social. Se tiran hacia la realidad social para obtener su libertad completa. Por esta razón, la mayoría de los surrealistas se vuelve socialista desde el Segundo Manifiesto.

Los surrealistas no podían desarrollar su poética sistemáticamente. Ellos no querían formar una escuela. Su único objetivo era ofrecernos un medio para que cambiemos la visión del mundo. En un ensayo sobre André Breton, Paz escribió:

⁶³ André Breton, “Primer manifiesto” en *Manifiestos del surrealismo*, p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

El surrealismo es un movimiento de liberación total, no una escuela poética. Vía de reconquista del lenguaje inocente y renovación del pacto primordial, la poesía es la escritura de función del hombre. El surrealismo es revolucionario porque es una vuelta al principio del principio.⁶⁵

⁶⁵ Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1990, pp. 55-56.

1. 3. Revelación poética

En *Lo sagrado y lo profano* (1957) Mircea Eliade empieza su Introducción mencionando *Das Heilige (Lo santo, 1917)* de Rudolf Otto: Otto analizaba las modalidades de la experiencia religiosa dejando a un lado las ideas de Dios y de religión.⁶⁶ Dicho de otra manera, Otto dejó el lado racional de la religión y se interesó en su otro lado irracional. La conceptualización de Dios, que prepone la existencia de su forma completa en el exterior de los hombres, puede ser las palabras vanas con mucha frecuencia. Así que trató de encontrar los sentidos principales que nos provocaran el fenómeno religioso. Cuando publicó *Lo santo*, su resonancia era mundial; podemos leer su influencia hasta en *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz, en especial, la mayoría del capítulo “La revelación poética” debe mucho a Otto.

El alemán inventó el neologismo “lo numinoso” desde el latín *numen* que significa “dios”. “Lo numinoso” tiene el sentido de “lo santo sin moralidad”:

«Santo» es más que «bueno». –Este «más» es lo «numinoso»... Santo suele aplicarse como predicado absoluto *moral*, que significa la bondad perfecta, la bondad suma. Así, Kant llama *santa* a la voluntad que, sin vacilar, a impulsos del deber, obedece a la ley moral.⁶⁷

⁶⁶ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 17.

⁶⁷ Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1998, p. 14.

Después Paz y Eliade substituyen la palabra "lo numinoso" con la palabra más común "lo sagrado". Lo sagrado es el sentimiento misterioso, difícil de describir, el cual quedaba en nuestro interior o en un lugar desconocido. Según Otto, sentimos lo tremendo ante la presencia de lo sagrado. Pero no se trata de lo tremendo común sino *mysterium tremendum* (el tremendo misterio).⁶⁸ Este sentimiento ignoto no sólo implica el terror (o el temor), sino también la alegría y la fascinación a la vez. Paz describe esta ambivalencia como "el horror":

El mismo filósofo alemán lo reconoce cuando dice que el término "mysterium" debe componerse como la "noción capital" de la experiencia. El misterio –esto es "la inaccesibilidad absoluta"– no es sino la expresión de la "otredad", de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues bien, la estupefacción ante lo sobrenatural no se manifiesta como terror o temor, como alegría o amor, sino como horror. En el horror está incluido el terror –el echarse hacia atrás– y la fascinación que nos lleva a fundirnos con la presencia. El horror nos paraliza. Y no porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. Es un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser.⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 129-130.

La experiencia de lo sagrado es sobre el Otro escondido que abre nuestra puerta interior para revelarse. De ahí, la experiencia de lo sagrado significa sacar lo interior y secreto, mostrar las entrañas del ser. La revelación no viene del exterior como un don o gracia, se transforma en un abrirse del hombre a sí mismo. Ya el hombre no está suspendido de la mano de Dios, sino que Dios yace oculto en el corazón del hombre.⁷⁰

Ante el horror sagrado, el hombre siente la disminución del yo. Por la sensación de pequeñez se nos ocurre el “sentimiento de dependencia” llamado por Schleiermacher. La noción de la divinidad brota del sentirse dependiente de algo desconocido. Ese algo desconocido se llama Dios. Otto, en cambio, llamando “estado de criatura” a este sentimiento original, adopta a Dios como Creador. Dice que nos sentimos criaturas y tenemos conciencia de nosotros mismos porque hemos visto al Creador.⁷¹ Pero no es indispensable que reconozcamos la preexistencia de Dios. En este momento, Paz está de acuerdo con el punto de vista de Schleiermacher. Critica la opinión de Otto presentando la condición principal de nacer:

Todos los textos místicos y religiosos más bien parecen afirmar lo contrario: los estados negativos preceden a los positivos, el estado de criatura es anterior a la noción o visión de un creador. Al nacer, el niño no se siente hijo, ni tiene noción alguna de paternidad o de maternidad. Se siente desarraigado, echado en un mundo extraño y nada más.

⁷⁰ Cf. *ibid.*, p. 140.

⁷¹ Cf. *ibid.*, pp. 142-143. También véase Rudolf Otto, *op. cit.*, pp. 18-20.

Estrictamente hablando, el sentimiento de orfandad es anterior a la noción de maternidad o de paternidad.⁷²

El mundo de lo sagrado nos seduce constantemente. Cierta nostalgia sobre él, más allá de la curiosidad intelectual, ocupa nuestro corazón. No hay otra manera más que “salto mortal” para llegar al mundo de lo sagrado, que no pertenece al orden de la naturaleza. Es el llegar de este lado al otro lado en el budismo. Dicho de otra manera, significa librarse del samsara, mundo fenoménico de transmigración. En el mundo del otro lado, pierde la validez de la causalidad que dominaba los objetos relativos y desaparece la moral y las normas artificiales. Pero no es fácil de tener la experiencia del salto mortal. Esa experiencia, en la que se desarraiga del yo presente y se traslada para encontrar a sí mismo, no puede cumplirse sólo con el esfuerzo. Siempre interviene algo desconocido. Es una fuerza que, al igual que el Otro, está fuera de nuestro control. El salto mortal nos lleva a enfrentar lo sobrenatural. El sentimiento de que lo sobrenatural existe ante nosotros es el punto de partida de la experiencia religiosa.

La experiencia religiosa no queda lejos de la poética. La experiencia poética se realiza durante el acto poético (escribir y leer poemas). Aunque es diferente el sentido de cada poema, al escribir, casi todos los poetas hablan de la inspiración: musa, espíritu, genio, azar o inconsciente. En la poética oriental, se dice que escriben conmovidos por *chi* (氣). Paz considera la inspiración como la otredad que nos toca:

⁷² Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 143.

La inspiración es una manifestación de la "otredad" constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo... la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. Esta libertad... es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente. Libertad y transcendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la "otra voz", la "otredad" son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, "otredad", libertad y temporalidad son transcendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos.⁷³

Por lo tanto, la poesía, como la religión, es un intento de experimentar la "esencial heterogeneidad del ser", la otredad. A través de la poesía nos acordamos de la identidad que hemos perdido. Al recuperar la identidad aparece una imagen, lo que somos. Esta imagen sólo depende de la propia imagen. Es el rostro original que se ve cuando el hombre vuelve a sí mismo.⁷⁴ Escribir poesía es revelar la condición del ser humano; su lenguaje poético es la imagen que abraza los contrarios; sus palabras de la poesía afirman la muerte y la vida a la vez; lo que expresan el ritmo y la imagen es nosotros mismos o la condición original del hombre. Así es que la revelación poética es la de lo que somos. Es la obra común de ambos: nuestro esfuerzo y la operación de la fuerza ignota. En el momento de la

⁷³ *Ibid.*, p. 179.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 137.

revelación, no se encuentran ni sujeto, ni objeto, sólo revelación, en que desaparece la distancia entre las cosas, las cuales han sido otros. Los materiales y las palabras usadas en la creación del arte dejan de ser medios y existen por sí solos regresados a sí mismos. Es el estado de la liberación completa. Aquí, ser otra cosa quiere decir la misma cosa.⁷⁵ G. Genette lo llama la “presencia intransitiva”:

una actitud motivadora que, más allá o más acá de los rasgos prosódicos o semánticos, concede a la totalidad o a parte del discurso esa presencia intransitiva y existencia absoluta que Eluard llama «prominencia poética» (*l'évidence poétique*). En este caso el lenguaje poético parece revelar su auténtica «estructura», que no es la de una *forma* particular definida por sus atributos específicos sino la de un *estado*, un grado de presencia e intensidad a la que, por decirlo así, se puede llevar cualquier secuencia, con tal de que se haya creado a su alrededor ese *margen de silencio* que la aísla en medio del habla ordinaria (pero no como una desviación).⁷⁶

⁷⁵ Paz adoptó la misma frase para explicar las palabras en la poesía; aunque se usan como materiales y instrumentos, nunca se abandonan su naturaleza original. Más bien, lo cual les da la libertad: “La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera. El color resplandece en el cuadro; el movimiento del cuerpo, en la danza. La materia, vencida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte. La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en “otra cosa”. Ese cambio –al contrario de lo que ocurre en la técnica– no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser “otra cosa” quiere decir ser la “misma cosa”: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son”. *Ibid.*, p. 22.

⁷⁶ Citado por Jonathan Culler, *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Anagrama, Barcelona, 1978, p.233. Jonathan Culler lo citó para explicar la lectura de la poesía, pero también lo podemos apropiarnos a la composición de la poesía, dado que trata la revelación poética.

A diferencia de los poemas basados en el tema de la vida cotidiana, hay unos poemas que tratan una emoción intensa o un momento de revelación. Esta tendencia se ha manifestado en la historia de la poesía occidental y oriental formando una corriente literaria, imagismo y un género poético, *haiku*. Debido a que los *haikus* y los poemas imaginistas tratan la revelación o el momento de la “epifanía”, los lectores tienen una esperanza “convencional” y buscan alguna unidad y significación. “Si un objeto o situación es el foco de un poema, eso indica, por convención, que es especialmente importante: está en «correlación objetiva» con una emoción intensa o es la localización de un momento de revelación”.⁷⁷

La aparición de esos rostros en la multitud;

Pétalos en una rama negra y mojada.⁷⁸

«En la estación del metro»

Un poema de Ezra Pound nos invita al instante de la revelación llena de imagen. «En la estación del metro» se parece a un *haiku* de Moritake (1473-1549): “La flor caída / va volando a su rama / ¡Es mariposa!”⁷⁹ Aunque imita los materiales poéticos como los pétalos de la flor y la rama del árbol, el poema de Pound nos ofrece la oportunidad de apreciar la armonía exquisita entre las cosas que prefieren los *haikuístas* y el metro, elemento moderno. En el *haiku* aparecen las flores de ciruelo y las de cerezo con mucha frecuencia. Estas flores representan la pomposidad, la claridad, la sonrisa y la vivacidad. En general las flores blancas y sus

⁷⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁹ José Vicente Anaya (selección, trad. y presentación), *Breve destello intenso: el haiku clásico del Japón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 57.

ramas negras se distinguen por el contraste de colores. Además la rama mojada será más negra e intensificará ese contraste. De la misma manera, esos rostros se destacan de entre los otros en el metro. Este poema parecido a un *haiku* contiene en los dos versos todo lo que el poeta quiere decir. Pound dice que es mejor presentar una sola imagen en toda la vida que producir obras voluminosas, y precisamente la imagen es lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante.⁸⁰

W. H. Sheldone dice que Europa desea ver lo real, Asia, ser lo real.⁸¹ Este es igual que el objetivo de la religión, puesto que se penetra en el interior profundo y se realiza el encuentro con lo original. Al comprender la naturaleza, la forma del pensamiento occidental propone la premisa de la separación entre sujeto y objeto, y toma la manera de que el sujeto deduce los objetos a través del análisis, mientras el pensamiento oriental está basado en la intuición, que existe en un instante y desaparece. Octavio Paz tiene la fe en el instante oriental en que se reúnen todos. Él cree que la pureza de la niñez y el amor de los amados pueden llegar a la unión con lo absoluto y a la reconciliación de los contrarios aunque sea un instante:

El lector acceda al centro del poema. Imaginemos ese encuentro. En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un

⁸⁰ Cf. Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York, Norfolk, 1954, p. 4. También véase Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagist" in *Poetry: A Magazine of Verse*, vol. I, October-March, 1912-1913, p. 200.

⁸¹ Citado por Geun-Jo Yu, *Estudios comparativos sobre los poemas de Soweol y Manhae*, tesis doctoral, Seúl, Universidad Dan-guk, 1983, p. 29.

instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pasa. Los Upanishad enseñan que esta reconciliación es "ananda" o deleite con lo Uno. Ciertamente, pocos son capaces de alcanzar tal estado. Pero todos, alguna vez, así haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado.⁸²

A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, en la historia del arte occidental se introdujeron la pintura de paisaje oriental, el grabado japonés, la poesía china y el *haiku*⁸³. Si la tendencia más influyente en el área de la pintura fue el impresionismo, en la de la literatura fue el simbolismo y el imagismo. Los poetas simbolistas aprendieron la técnica de la sugestión simplificada y abstracta del grabado japonés. A ellos esa pintura japonesa no les parecía la descripción de las cosas, sino el boceto que dibujaba ligeramente la impresión instantánea. Por consiguiente, aceptaron la característica de la pintura oriental (es decir, lejano-oriental) como un género que descarta la descripción. En este punto se coinciden con la estética de ambigüedad de Mallarmé y la pintura oriental.⁸⁴ A diferencia de la pintura occidental, la oriental (China, Corea y Japón) no llenan el plano y lo dejan vacío. Generalmente, en las pinturas de paisajes no se dibujan claramente la naturaleza y los hombres, y dejan los exteriores de las cosas en blanco. En especial, en la pintura de los

⁸² Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.24.

⁸³ El *hokku* y el *haikai* son otros nombres arcaicos del *haiku*.

⁸⁴ Cf. Henri Peyre, *What is symbolism*, Alabama, 1980, pp. 63-81. Citado por Yong-Tae Min, *El Oriente en la literatura occidental*, Seúl, Goryeoweon, 1988, p. 59.

literatos⁸⁵ se pinta una sola cosa: un árbol, una flor o un animal, y frecuentemente sólo dibujan una rama de ciruela o una de bambú. El blanco del cuadro es el espacio que los apreciadores tienen que llenar a través de su imaginación. El *haiku* se coloca en la misma línea con la característica de la pintura occidental.

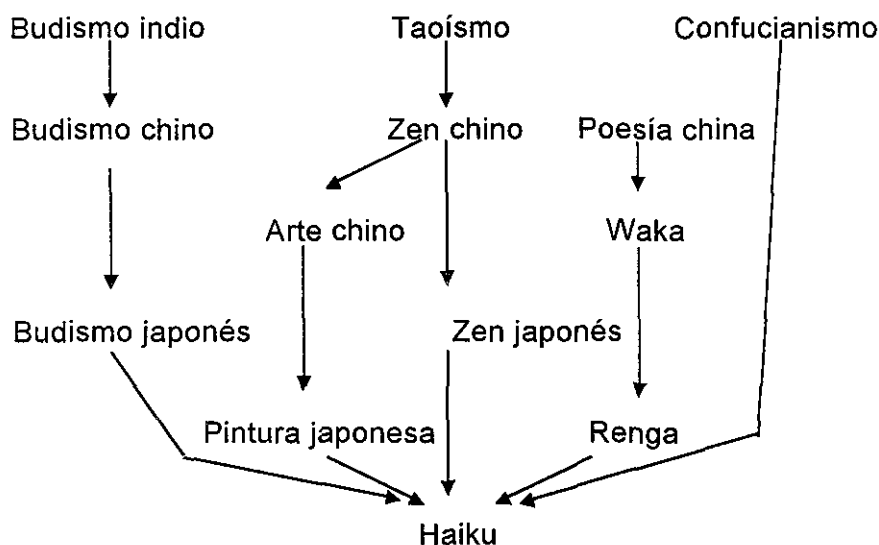
En Japón existía la forma poética que se llamaba *waka* (o *tanka* o *uta*). El *waka* tenía 5 versos (5 / 7 / 5 / 7 / 7). Era el género con el cual los caballeros de la sociedad alta se divertían en cantar la sutileza de la naturaleza y el sentimiento popular. Al paso del tiempo cundió la costumbre de que varias personas juntas participaron en composición de *wakas*: una persona escribe o canta tres versos (5 / 7 / 5) que se llama *hokku*, la segunda (oyente) contesta los dos versos restantes (7 / 7), y la tercera empieza con otros tres versos; de esta manera, un grupo de cuatro o cinco personas componen, a veces, hasta cien versos. Esa poesía colectiva de la sucesión de *wakas* es *renga*.⁸⁶ Octavio Paz ha imitado la forma de *renga* en 1969 con el francés Jacques Roubaud, el italiano Eduardo Sanguineti y el inglés Charles Tomlinson. Pero su *renga* es muy experimental porque está escrito en cuatro idiomas diferentes. Más tarde, el *hokku* (los primeros tres versos del *waka* en *renga*) se hace *haiku* como una forma independiente. Así que el *haiku* es la forma poética sin el resto de dos versos del *waka* y está al pendiente de la respuesta de alguien,

⁸⁵ En coreano se llama *muninhwa*. Había una tradición en que los literatos expresaban la poesía junto con pinturas sencillas.

⁸⁶ Cf. Joan Giroux, *The Haiku Form*, Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1974, p. 16.

algún día. Sin embargo, esto no significa su imperfección. El silencio del *haiku* es el “voluntario inacabamiento”.⁸⁷

El *haiku* es la consecuencia de la tradición de la mezcla; por varios siglos recibía los elementos de las culturas vecinas.⁸⁸ R. H. Blyth nos explica las relaciones influenciales en el proceso de nacimiento del *haiku*,



⁸⁷ Cf. Octavio Paz, “La tradición del *haikú*” en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 141.

El *haiku* deja alguna opinión final, explicación o resultado lógico a los dos versos no escritos. Para estimular la imaginación de las personas que quieran agregar dos versos, y atraer su participación activa, el *haiku* mantiene la sugestión. Gracias a esa sugestión, los lectores y los oyentes pueden participar en el cumplimiento del *haiku* con más libertad. En este sentido, el género poético *haiku* está abierto. Desde el principio, no es posible poner la explicación detallada en sólo tres versos. De todos modos, por la forma corta del *haiku* el lector tiene el destino de llenar el silencio del poema como el blanco de la pintura oriental.

⁸⁸ Japón es como la estación terminal de las culturas extranjeras: la china, la coreana y la hindú llegaron a Japón y se acumularon; por ejemplo, los caracteres chinos, la fabricación de papel, la arquitectura, la siderurgia, la hilandería, el confucianismo, el budismo, etc. La soberanía de Corea siempre dependía de la relación con China por estar ubicado junto al continente donde existían las dinastías más poderosas en Asia. Mientras tanto, Japón estaba separado de la influencia política de China por su favorable condición geográfica de islas y podía disfrutar de la libertad sin intervención y tensión exterior, aunque sufría la confusión interior. A raíz de la independencia política, los japoneses absorbieron las culturas extranjeras sin resistencia, y las mezclaron con su cultura aborigen como el shintoísmo. Por ejemplo, en Japón celebran el nacimiento de un bebé con el rito del shintoísmo, se casan por la ceremonia del cristianismo y el shintoísmo, viven de las relaciones confucionistas y hacen los funerales de la manera budista.

con el dibujo simplificado.⁸⁹ Debido a la amplia gama de culturas principales de Extremo Oriente en este esquema, me limitaré a las tres raíces: la espiritualidad india, el espíritu práctico chino y la simplicidad japonesa.⁹⁰

En China el budismo *mahayana*⁹¹ floreció más que en la India, porque el taoísmo tiene la misma meta como budismo: liberación mental. La idea taoísta de la identificación y la unión entre el yo y la naturaleza se coinciden con la visión cósmica de *mahayana*. Las dos religiones o filosofías dan a luz a una obra común, budismo *zen* (meditación).

El taoísmo y el confucianismo tienen la misma fuente, *I-Ching*. Aunque aparece el confucianismo en el dibujo de Blyth, es difícil de enumerar específicamente sus elementos en el *haiku* concretamente porque el confucianismo fue absorbido en su totalidad en la vida de los extremo-orientales, por ejemplo, la afirmación de la naturalidad, la sublimación de la vida ordinaria y la sobriedad moral.⁹² Y además el animismo, esencia del shintoísmo, otorga la deidad a las montañas y los árboles, y el *haiku* tiene la tendencia de adorar la naturaleza.⁹³

La poesía china, introducida a Japón con los caracteres chinos está cambiada no sólo en su forma, sino en su tema. La poesía china tiene la visión grande y la japonesa se enfoca en las cosas pequeñas. Es decir, la primera relaciona la vida personal con la historia o con el tema cósmico y

⁸⁹ R. H. Blyth, *Haiku*, Tokyo, Hokuseido, vol. I, 1949, p. 3. Citado por Fernando Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés: historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 35.

⁹⁰ Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 35.

⁹¹ En el budismo *mahayana*, el *bodhisattva* es un ser ideal que renuncia a entrar en el completo nirvana hasta que todos los demás seres estén liberados.

⁹² Cf. R. H. Blyth, *op. cit.*, p. 66. Citado por Joan Giroux, *op. cit.*, p. 31.

⁹³ Cf. Joan Giroux, *op. cit.*, pp. 35-36.

la segunda describe la vida cotidiana o las partes de la naturaleza.⁹⁴ Así pues, la poesía japonesa se inclina al minimalismo; a través de la concentración en los objetos pequeños llega al mundo grande. La afición a las miniaturas de los japoneses está en la misma línea con su poesía. El jardín, el *bonsai* y el *ikebana* (el arte floral) son las representaciones de la naturaleza o sus principios (*yin, yang*) en un espacio limitado.

La identificación entre la naturaleza reducida y la grande es el tema importante en el *haiku*. Por ejemplo, los *haijines* (los poetas del *haiku*) descubren el universo hasta en una planta, una hoja o una mariposa. El *Avatamsaka-sutra*, uno de los *sutras* más importantes en el budismo *mahayana* y constituye el fundamento doctrinal de la escuela china (*Hua-yen*) nos explica el pensamiento, “uno es todo”. Esta escuela enseña la igualdad y la interdependencia de todas las cosas. Quiere decir: la mente humana, el universo y el buda⁹⁵ son idénticos, o sea que el buda, la mente y todo lo animado e inanimado son la misma realidad. Este aspecto de la doctrina del *mahayana* fue puesto particularmente de relieve por la escuela china *chan* (cor. *seon*, jap. *zen*). Su enseñanza se designa como “doctrina de la totalidad”, pues según ella todo desemboca en la unidad de la cual la multiplicidad procede, de modo que en esta unidad lo múltiple se reúne. Todos son relacionados y ninguno existe solo. Uno es todo, todo es uno. Aquí podemos entender la idea budista del cosmos. En el budismo nos enseñan el universo con las metáforas de la red de *Indra*; en el cielo de *Indra* hay la red extendida enorme y cada malla de la red tiene una perla donde refleja todas las perlas restantes incluyendo la red misma. Así

⁹⁴ Cf. Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵ El hombre que logró la iluminación en el budismo. El Buda (en mayúscula) es una persona histórica, Gotama Sitarta.

se extiende sin terminación.⁹⁶ El pensamiento sobre los seres relacionados todos se coincide con la visión del cosmos orgánico de Gaia.

Gracias a la transmigración por *karma*,⁹⁷ abrazando incluso el tiempo, el universo budista nos invita a imaginar un gran esquema tejido de espacio y tiempo. Pero la enseñanza de *Hua-yen*, uno es todo, pasa a otro nivel del estado en el instante cuando el hombre entra en la experiencia de la identidad. Daisetz T. Suzuki explica ese estado en su libro *Budismo zen*:

Talidad no es ni lo que es existente, ni lo que es no existente; ni lo que es a la vez existente y no existente; no es ni lo uno ni lo múltiple, ni lo que es a la vez uno y múltiple, ni lo que no es a la vez uno y múltiple... Está totalmente más allá de la capacidad conceptualizadora del intelecto humano y parece ser que la más adecuada forma de designarlo es llamarle *Talidad*.⁹⁸

La palabra *talidad* adoptada de las palabras “tal como es” para expresar la sabiduría que procede de la iluminación profunda, la cual se llama

⁹⁶ Pueden explicar con la metáfora de las torres de la Torre: “La Torre es ancha y espaciosa como el propio cielo... Y dentro de esta Torre, espaciosa y ornamentada exquisitamente, hay también miles de millones ... de torres, cada una de las cuales es tan ornamentada como la propia Torre principal y tan espaciosa como el cielo. Y todas estas torres, más allá del cálculo en el número, están de pie nada de una manera del otro; cada uno conserva su existencia individual en la armonía perfecta con todo el resto... Sudhana, el peregrino joven, encontró a sí mismo en todas las torres así como en cada sola torre, donde todo está contenido en Uno y cada uno contiene Todo”. Daisetz T. Suzuki, *On Indian Mahayana Buddhism*, ed. con una introducción por Edward Conze, Harper & Row, Nueva York, 1968, pp. 183-184. Citado por Fritjof Capra, *The Tao of Physics*, Boston, Shambhala, 1991, p. 293.

⁹⁷ *Karma*: ley universal de la causa y el efecto, que, según la concepción budista, opera en la forma que se describe a continuación.

⁹⁸ Daisetz T. Suzuki, *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 1993, p. 29.

tathagata (chi. 如如, cor. yeoyeo, jap. *nyonyo*), se parece a *sunyata*,⁹⁹ porque ésta es otra manera de explicar el estado totalidad para los hombres que se apegan a los materiales (ej, dinero, comida, cuerpo, etc.). El concepto de *sunyata* no fue desarrollado plenamente al nacer el budismo. Seis o siete siglos después se definió su concepto por Nagarjuna (150-250 d.C.). La vacuidad (*sunyata*) no significa literalmente que no hay nada, sino en el mundo no hay nada que permanece con eternidad. Él definió la vacuidad con los siguientes preceptos que se llamaban la “vía media”:

不生不滅 : no nace ni muere

不斷不常 : no desaparece ni permanece

不一不異 : no es uno ni es otro

不去不來 : no va ni viene

La vacuidad no significa la ausencia en el sentido de que algo estaba antes y nada queda ahora. La vacuidad no es un algo existente al lado de una cosa, no es la existencia independiente separada, ni significa la extinción. Está siempre con el objeto individual (事); coexiste con la forma (*rupam* 色); donde no hay forma, no hay vacuidad (*sunyata*). La vacuidad es no tener la forma permanente, ni su propia alma, ni individualidad, y por consiguiente siempre hay con la forma. La forma es la vacuidad y la vacuidad es la forma.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Daisetz T. Suzuki, *The Essence of Buddhism*, Kyoto (Japón), Hozokan, 1968, p. 49.

En especial, el instante de iluminación lo llaman *wu* 悟 (cor. *o*, jap. *satori*) en el budismo *zen*. Éste se ha desarrollado en China, Corea y Japón, cuya teoría no coincide con la básica del budismo en India, porque los *zen* budistas se han dedicado a su propia meditación más que a las enseñanzas del Buda histórico y han inventado varias maneras de la práctica. Por ejemplo, el *koan* es una pregunta que no se puede resolver mediante la razón. Así que vacían el corazón, purifican el mente y concentran en la pregunta para llegar a su respuesta. En la historia del *zen* budismo, aparecen varias anécdotas con diálogos entre el maestro y su discípulo, cuales se usaban para saber si uno ha logrado *satori*.

Octavio Paz, en la Introducción de *Sendas de Oku*, dice que el *haiku* nos abre la puerta de la iluminación:

La doctrina *Zen* –esto la opone a las demás tendencias budista– afirma que las fórmulas, los libros e incluso las enseñanzas de Buda y de los grandes teólogos son innecesarias. Todos los hombres, ahora mismo, pueden alcanzar el estado *satori*. La secta *Zen* predica la iluminación súbita: la liberación no está más allá del término de la vida terrestre, ni al fin de las encarnaciones sino aquí y ahora, en un instante que es todos los instantes, momento de revelación en el que el universo entero –y con él la corriente de temporalidad que los sostiene– se derrumba. Este

*En la filosofía budista, 事 (chi. *shih*, cor. *sa*, jap. *ji*) tiene el sentido “lo individual”, “lo particular”, “lo concreto”, “la mónada” y su cotraparte 理 (chi. *li*, cor. *ri*, jap. *ri*), “el principio”, “la razón”, “lo entero”, “el todo”, “la totalidad”, “lo universal”, “lo absoluto”.

instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad, al fin desnuda y sin máscara.¹⁰¹

El *haiku* es una visión instantánea y profunda, efímera y permanente. El *haiku* es el resultado de un estado de iluminación para *haijin* e intenta transmitir esa iluminación para el lector. “El *satori* es el continuo haciéndose consciente de sí mismo. El *satori* tiene lugar cuando el continuo se percibe a sí mismo tal y como es. Por lo tanto, en el *satori* no hay diferencia entre el sujeto y el objeto”.¹⁰² En el instante del *satori*, el individuo se identifica con la realidad que se rodea. Es depender de los lectores si comparte la experiencia del *haijin*, o no.

En la literatura de lengua española, el orientalismo se ha introducido al fin del siglo XIX por el primer modernismo. Para producir el ambiente exótico se emplearon objetos, motivos y temas orientales. Por otra parte, los escritores decadentes o simbolistas estaban interesados en las disciplinas filosóficas del Oriente. Entre ellos, el *haiku* se consideraba como esencia de la estética oriental:

Ellos se aficionaban al budismo, al taoísmo, al *zen* y a la teosofía en general, porque estos sistemas les ofrecían un nuevo modo de acercarse a la realidad y expresar una experiencia personal. Estas preocupaciones metafísicas son especialmente sugestivas cuando las consideramos a la luz de los ideales artísticos de la época. Los poetas querían evocar en su poesía una realidad “más allá” de la

¹⁰¹ Octavio Paz, “La poesía de Matsuo Basho” en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957, pp. 13-14.

¹⁰² Daisetz T. Suzuki, *Vivir el zen*, Barcelona, Kairós, 1995, p. 58.

experiencia ordinaria, mediante un lenguaje de máxima sugestividad, llevar al lector al conocimiento directo de ella. Además, en su poesía hablan de buscar la esencia de esa realidad, de tal modo que el “alma de las cosas” llegó a ser tema en la poesía de algunos; de modo especial, en escritores como Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique González Martínez y otros.¹⁰³

La presentación del *haiku* en México fue por Efrén Rebolledo y José Juan Tablada. Paz, en «La tradición del *haiku*», comparando estos dos poetas mexicanos, sugiere que fue Tablada el precursor del *haiku* mexicano.

A pesar de que Rebolledo conoció más íntimamente el Japón que Tablada, su poesía nunca fue más allá de la retórica “modernista”; entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin del siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispanoamericano. Tablada empezó como Rebolledo pero pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos —economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita— que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera.¹⁰⁴

A Tablada, según el estudio de John Page, “el impulso definitivo en los *haikus*, le vino de los franceses, y no de los japoneses”.¹⁰⁵ Vivió en Japón en 1900, menos de un año como enviado de la Revista Moderna. Pero

¹⁰³ Barbara Dianne Cantella, “Del modernismo a la vanguardia: la estética del *haikú*” en *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núm. 89, octubre-diciembre de 1974, p. 639.

¹⁰⁴ Octavio Paz, “La tradición del *haikú*”, p. 148.

¹⁰⁵ Barbara Dianne Cantella, *op. cit.*, p. 644.

parece que leyó los *haikus* en la versión francesa porque era admirador del simbolismo y el parnacionismo, y entendía la lengua francesa mejor que la japonesa. Mantuvo su interés en los poemas del estilo *haiku* y publicó los libros de *haiku: Un día...* (1919) y *El jarro de flores* (1922).¹⁰⁶

Tablada debe estar contento con su papel precursor, puesto que imita fielmente la retórica arquetípica, el salto de la imagen, el paisaje, hasta los animales y las plantas del *haiku* japonés. Aunque afectó a los poetas mexicanos, su *haiku* no está más allá de la imitación ni contiene a fondo la imagen del budismo *zen*. Para Paz, la imitación del *haiku* japonés es más cerca del arquetipo de este género que lo que hacía Tablada. Paz ya salió del exotismo y entendió la esencia del *haiku*. Aunque Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer, seguidores de Tablada, también se interesaron por el *haiku*, pero no lograron el nivel de entendimiento de Paz respecto a este tipo de poesía oriental. Si Tablada tiende a Teitoku (1571-1653) por la preferencia de humor y imagen insólita, Paz tiende hacia Basho, porque a Paz le interesa el budismo *zen*.¹⁰⁷

La verdad es que es muy difícil, si no imposible, componer el *haiku* en la lengua occidental siguiendo las sílabas 5 / 7 / 5. En general, las palabras japonesas tienen una o dos sílabas por un significado. Por esa razón, para hablar del mismo contenido se necesitan más sílabas. Asimismo desde el punto de vista de las temáticas, las cosas que se

¹⁰⁶ En España surgió el *haiku* en los años veinte, cuando empezó a florecer la vanguardia. El *haiku* de España también se importó de Francia, no de México. Pero no tenían los poetas representantes del *haiku* como en México y lo aceptaron como un “ismo” que daba importancia en las metáforas y las imágenes.

¹⁰⁷ Cf. Yong-Tae Min, “*Haiku* en la poesía de Octavio Paz” en *Cuadernos hispanoamericanos*, homenaje a Octavio Paz, vol. 115, núm. 1979, p. 701.

pueden encontrar alrededor de la vida cotidiana en Japón: libélulas, cigarras, mariposas dragón, flores de cereza, lotos, etc., las cuales estimulan el exotismo a los occidentales. Por lo tanto, no podemos decir que los poetas occidentales también deben usar las materias orientales o adoptar las sílabas 5 / 7 / 5 como lo hacen los poetas japoneses. Ahora vamos a revisar unos poemas de Paz que tienen el tenor del *haiku* considerando esa diferencia.

Tu frente, el lago:
lisos, sin pensamientos.
Salta una trucha.¹⁰⁸

«El día en Udaipur»

Estos tres versos, la primera parte de «El día en Udaipur» que imita la forma *waka*, pueden ser un *haiku* excelente. Su métrica 5 / 7 / 5 es igual a la de *haiku*. El *haiku* común se compone de tres etapas. En el primer verso aparece la imagen que muestra el tiempo. En el segundo, la descripción de las cosas o la naturaleza. Y el tercero se llama *kireji*, el cual significa la palabra de cesura.¹⁰⁹ Si estos tres son las condiciones en la estructura; el tiempo, el lugar y la cosa (una cosa) son los tres elementos en el contenido.¹¹⁰ El tiempo tiene que ser “ahora” y el lugar, “aquí”. La

¹⁰⁸ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 404.

¹⁰⁹ *kireji* (切字): es pausar una vez entre los versos (5 / 7 / 5) para dar una exclamación o un retumbo. Por ejemplo, *ya* (~ や) aparece en el final del primer verso con frecuencia, cuyo sentido es muy difícil de traducir en español excepto los signos “:” o “;”. Por seguir el salto de la imagen, los lectores esperan un cambio dramático durante esa pausa. En cambio, *kana* (~ かな) y *kure* (~ けり) son traducibles con “¡Ah!” o “¡Oh!”. También se puede expresarlos sencillamente con “!” o “¿?”. En general se encuentran en la última parte del *haiku*. *kireji* es un medio con que se puede evitar el defecto del poema demasiado corto, *haiku*.

¹¹⁰ Cf. Eo-Ryeong Lee, *Estudios sobre la literatura del haiku*, Seúl, Hongseong Sinseo, 1986, pp. 155-203.

cosa queda en el espacio de aquí y ahora. Por eso, el *haiku* se convierte en un cuadro de paisaje en el cual se traslada la naturaleza recortada instantáneamente al blanco del papel. Mas este cuadro no es como una foto que contiene todas las cosas. Los *haikuístas* no tienen ninguna obsesión en la representación de la realidad. Sólo unas cosas están pintadas. Sencillamente se mueve una escena del paisaje en tres versos sin explicación. Aquí, al lector le da la posibilidad de participación libre y activa. Lo único que le falta al poema de Paz es el tiempo entre las tres condiciones: tiempo, cosa, *kireji*. Pese a la falta de la claridad del tiempo, podemos averiguarlo como una tarde sin viento. Los primeros dos versos describen el paisaje del lago con tanta tranquilidad. Pues, el tercer verso nos lleva a la nueva etapa; el salto súbito de una trucha rompe la tranquilidad y riza la superficie del lago. Este poema nos recuerda un *haiku* de Basho. Aquí tenemos tan famoso poema, traducido por Paz (con Eikichi Hayashiya):

El viejo estanque:
salta una rana,
el sonido del agua.¹¹¹

Basho presenta sólo una escena, que podemos ver alrededor de nuestra vida. En la descripción de una rana que se tira al viejo estanque con chasquido de agua, no aparece la voz del poeta. Sólo vive en las interpretaciones de varios lectores. El lago de Paz y el estanque de Basho, ambos son los símbolos del universo porque reflejan el cielo. Además si el agua fluyente significa el tiempo, el agua estancada será la suspensión del

¹¹¹ Matsuo Basho, *op. cit.*, pp. 13-14.

tiempo. El adjetivo “viejo” intensifica la imagen del tiempo parado y acumulado por varios siglos. Una pequeña rana se arroja en el viejo estanque y sacude su silencio. Por lo tanto, el sonido del agua sube del fondo del estanque, del tiempo eterno y del instantáneo movimiento vivido de la rana. En este instante el poeta y el lector escuchan ese sonido profundo y perpetuo.¹¹² Ya que Paz conoce bien este *haiku*, no cabe duda recordar la rana de Basho al mirar la trucha que salta del lago en India.

MEDIODÍA

La luz no parpadea,
el tiempo se vacía de minutos,
se ha detenido un pájaro en el aire.¹¹³

«Mediodía» es un poco largo para ser un *haiku*. Mas no hay ningún problema para ser un *haiku* en español, porque necesita más sílabas que el *haiku* japonés para describir el mismo paisaje por la diferencia dicha entre el castellano y el japonés. En «Mediodía», parece que todas las cosas y el tiempo quedan sin movimiento bajo la luz del sol fuerte. El verso “La luz no parpadea” personifica el universo y es el resultado de que se ha considerado el sol como el ojo del universo. El cielo es tan claro sin nube que el ojo del gigante está lleno de luz. El paisaje de este poema se ve como si fuera el corte del tiempo que pasa. Hasta el pájaro, único personaje, se detiene en el aire. Sin embargo, tenemos que leer el *haiku* varias veces, pues en cada lectura encontraremos otro *haiku*. Entonces, vamos a leer este poema una vez más con más atención.

¹¹² Cf. Eo-Ryeong Lee, *op. cit.*, pp. 58-65.

¹¹³ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 156.

Al igual que los poetas *haikuístas* quienes suelen cantar sobre los animales de su vida cotidiana, por ejemplo, la libélula, la mariposa, el gorrión, etc., Paz toma un pájaro. Ese pájaro puede ser un colibrí, uno de los pájaros más típicos de México. El ave que se ve parado en el aire cuando busca las flores para chupar la miel, no debía de escapar de la vista del mexicano. Aunque no avanza el colibrí en el aire, sus alas siguen moviendo. La coexistencia de la parada y el movimiento, la coincidencia de la vida y la muerte pertenecen al mundo *zen*. La imagen de fijeza del instante sin parpadeo también aparece en «¿No hay salida?» relacionada con la iluminación:

*y en su centro vacío somos el ojo que nunca parpadea y la
fijeza del instante ensimismado en su esplendor.*¹¹⁴

«¿No hay salida?»

Ya salimos de ese estado y miramos ese paisaje del «Mediodía» con más distancia. Se puede percibir que el ave está sedienta de la miel en su movimiento. Su aletazo continuo significa el deseo. No obstante, es triste saber que su vuelo terminará algún día en este mundo.

«*Maithuna*» está formado con 10 estrofas, que podemos leer como 10 poemas independientes. El siguiente es la séptima:

Anoche
 en tu cama
éramos tres:
tú yo la luna¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 250.

«Maithuna»

Lo que no debemos olvidar en este poema es el sentido de humor que se distingue de otros poemas. El número tres del verso tercero nos da la tensión y esperamos con tanta curiosidad, ¿quién será la tercera persona en la cama? Pero cuando aparece la palabra "la luna" en vez de hombre, nos sentimos traicionados y soltamos risas. Humor e ironía son los elementos del *haiku*. Por ejemplo, el poema de Buson (1716-1783), "La sopa de pez globo. / ¡Estoy vivo! / en la mañana siguiente" muestra el miedo de la muerte y el placer de la vida a la vez después de comer el pez globo sumamente venenoso pero sabroso. Cuando pasa inquieto la noche y entra la luz matutina en los ojos despiertos, nos imaginamos tanta alegría del poeta. Es una ironía paradójica en que la vida vale más gracias a la muerte.¹¹⁶

La séptima parte de «Maithuna» citada se parece mucho al *haiku* de Basho, "Bajo un mismo techo / durmieron las cortesanas, / la luna y el trébol".¹¹⁷ Ambos poemas tienen el mismo tiempo (la noche) y el mismo lugar (la recámara). La única diferencia es que las personas duermen en la

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 463.

¹¹⁶ Cf. Eo-Ryeong Lee, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹¹⁷ Matsuo Basho, "Bajo un mismo techo" en *Sendas de Oku*, p. 75. También véase *Versiones y diversiones*, selección y trad. por Octavio Paz, México, Joaquín Mortiz, 1990, p. 243.

* Las dos cortesanas de Niigata, quienes se dirigían al Santuario de Ise, durmieron en la habitación contigua de la misma casa donde se alojaba Basho con Sora, su compañero. Al día siguiente ellas les pidieron que permitieran seguirlos, pero Basho lo rechazó porque iba a parar en varios lugares. Y compuso ese poema. La nota de Paz sobre este *haiku* en su traducciones explica que "la luna es también Basho". Si aceptamos la opinión de Paz, los tréboles deben ser las cortesanas. En ese caso, las cortesanas aparecen dos veces como "las cortesanas" y su metáfora "el trébol" y el poeta, en cambio, sólo una vez como metáfora: "la luna". Paz omitió una palabra que significa "yo" (o "el poeta") y olvidó escribir "el trébol" en plural. Nobuyuki Yuasa tradujo el mismo *haiku* del japonés al inglés: "Under the same roof / We all slept together, / Concubinas and I – / Bush-clovers and the moon". Matsuo Basho, *The Narrow Road to the Deep North and other travel sketches*, trad. & introd. por Nobuyuki Yuasa, Harmondsworth (England), Penguin Books, 1966, p. 132.

habitación, es decir, las “cortesanías” y “tú y yo”. A pesar de la diferencia, uno sugiere tanto el acto amoroso como el otro aunque los amores de las concubinas son latentes. Y escribiendo la luna en el último verso de ambos intentan decir la armonía entre los hombres y la naturaleza.

Así el *haiku* procura la unión de la naturaleza y el hombre. Los orientales no han pensado que la naturaleza exista solo. Han reconocido la relación de que el hombre pertenece a la naturaleza y la naturaleza, al hombre. Por eso, el hombre es una parte del universo, la cual lo refleja. Como en la red de *Indra* o en la mónada de Leibniz, la parte contiene el conjunto. La razón por la cual los poemas japoneses prefieren la forma corta y la expresión sugestiva es que son una descripción de la parte minuciosa de la naturaleza. La poesía japonesa no trata de encontrar la verdad escondida del mundo. Depende de la imagen de que se ve el conjunto en la parte. Si la poesía occidental es deductiva, la oriental es inductiva. Por el tema de la unión del yo y la naturaleza, el *haiku* está relacionado con la iluminación del budismo *zen*. Toshino Tanaka dice:

El *haiku* es una visión instantánea y profunda, efímera y permanente, y un breve canto canoro. El *haiku* es producto de un estado de franca iluminación, semejante al que se experimenta en el ejercicio *koan* del budismo *zen*; pero, además, este poema intenta transmitir esa iluminación.¹¹⁸

El *zen* empieza con vaciar la mente. Vaciar la mente es convertir el ser en nada. Un recipiente puede aceptar las cosas porque está vacío y el cuarto puede recibir los hombres porque está vacío. El *haiku* es vaciar el corazón

¹¹⁸ Citado por José Vicente Anaya, *op. cit.*, p. 183.

para abrazar el mundo. Ludwig Wittgenstein dice, en *Tractatus Logico-Philosophicus*, que hay ciertas cosas inexplicables con las palabras, que sólo se pueden mostrar; la realidad no es qué es, sino lo que es.¹¹⁹ El *haiku* no es una explicación sobre el mundo, sino una presentación del instante para abrir la puerta hacia el mundo en sí.

¹¹⁹ 4.121 Propositions cannot represent logical form: it is mirrored in them.
What finds its reflection in language, language cannot represent.
What expresses *itself* in language, *we* cannot express by means of language.
Propositions *show* the logical form of reality.
They display it.

4.1212 What *can* be shown, *cannot* be said.
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 51.

II. LA AMADA EN OCTAVIO PAZ

El deseo amoroso es el de perfección del ser según lo que ha sido tratado en el capítulo 1. 1. *Teorías de deseo*. En el ensayo "Duelo y melancolía", Sigmund Freud comenta lo mismo. Cuando nace el bebé, se separa de su madre. Entonces la pérdida del objeto del bebé no es diferente a la del objeto amado:

La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado. De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación.¹²⁰

Por eso, el mito del andrógino es una realidad psicológica del ser humano. Pero Platón transformó el amor en un erotismo filosófico y contemplativo. A través de Diotima, Platón delinea el amor como un impulso vital que asciende hacia la contemplación del sumo bien. Y en el amor platónico como una escalera, la mujer estaba excluida. Es decir, era un objeto de contemplación. En el capítulo "Prehistoria del amor" de *La llama doble*, se ha tratado de los amores del período helenístico y de los años finales de la República Romana. A través de mencionar esos períodos, Paz intenta mostrar la aparición de la mujer en la superficie de la sociedad y la de la mujer libre. La libertad, primera condición del amor, puede cambiar a la mujer, objeto erótico, en sujeto.

¹²⁰ Sigmund Freud, "Duelo y melancolía" en *Obras completas*, vol. 14, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 246-247.

2. 1. La mujer en el amor cortés

El amor cortés aumenta la libertad de la mujer y ocasiona la inversión de las posiciones tradicionales del amante y su dama. A fines del siglo XI y principios del XII, el amor cortés aparece en un grupo de poetas de una sociedad noble en antigua Galia que se llama Occitania. C. S. Lewis dice que los poetas franceses de la Edad Media fueron los primeros en expresar la pasión romántica de la poesía decimonónica.¹²¹ El término amor cortés no se usaba en el período medieval y en el año 1883 se introdujo por Gaston Paris para indicar la actitud del amor manifestado en los siglos XI-XIII en la literatura francesa, adoptando las palabras *amour courtois*.¹²² “La terminología medieval para amor cortés es *fin’amors*: se trata, pues, de un ‘amor hasta el fin’, y, entendiéndolo bien, de un ‘amor llevado a sus límites extremos’”.¹²³ El *fin’amors* era antónimo del amor villano. Éste significaba la copulación y la reproducción, aquél, la purificación y la refinación.

En la primera época de la poesía provenzal, los señores escribían los poemas para las damas de la misma clase, los cuales eran la poesía caballeresca basada en el goce carnal. En cambio, en la segunda, había la diferencia entre los poetas y los objetos de amor; empezaron a aparecer los poetas profesionales, que no eran de la clase noble y pertenecía a la posición baja que las damas. Ellos vivían de una castilla a otra o bajo la

¹²¹ Cf. Irving Singer, *La naturaleza del amor*, tomo 2, México, Siglo XXI, 1992, p. 38.

¹²² Cf. *ibid.*, p. 35.

¹²³ Jean Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1998, p. 95.

protección del señor o las nobles. En consecuencia, sus poemas se producían entre las relaciones del amor difíciles y no podían más que formarse con el amor idealizado. Por esa razón, Denis de Rougemont lo llama la exaltación del amor desgraciado:

¿Qué es la poesía de los trovadores? La exaltación del amor desgraciado. «No hay en toda la lírica occitana y la lírica petrarquesca y dantesca más que un tema: el amor; y no el amor feliz, colmado o satisfecho (ese espectáculo no puede engendrar nada); al contrario, el amor perpetuamente insatisfecho; y finalmente, no hay más que dos personajes: el poeta que, ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento, y una bella que siempre dice que no.¹²⁴

La petición del amor mil veces se ve como un juego. El arquetipo del amor desgraciado está relacionado con el amor extraconyugal. La Iglesia sólo reconocía que el coito, incluso en el matrimonio, debe tener la meta biológica de la reproducción. Además el amor extraconyugal no lo podían permitir la Iglesia y la sociedad, y los amantes eran observados con ojos sospechosos. Así es que, los poetas y las damas querían atenuar esa sospecha y lo hicieron el amor cortés como si fuera un juego; la dama rechazaba tantas veces el amor del amante y podía conservar su dignidad, mientras que los trovadores, a pesar de las negaciones continuas, inflexiblemente pedían que la dama aceptara su amor y podían mostrar que su amor no provino del simple libido sino de la pasión profunda. Con esta costumbre o ceremonia, trataban de conseguir la justificación de su

¹²⁴ Denis de Rougemont, *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1993, p. 77.

amor aunque era transgresión de las reglas sociales. El poema citado abajo muestra qué tan grande es el amor del poeta hacia la señora. Por supuesto, lo rechaza la mujer:

Señora, permitamos que nuestros espíritus se unan,
yo en ti tú en mí
seamos, ambos juntos, un solo ser,
¡seamos ambos fieles uno al otro!
“Señor, jamás lo haré;
yo soy mía, que lo tuyo sea tuyo”.¹²⁵

En el amor cortés lo que se exalta es el amor fuera del matrimonio. De ahí es necesario que la dama sea inaccesible, peligrosa y casada. En el erotismo de Georges Bataille también el interdicto y la transgresión son indispensables.¹²⁶ En cuanto a Paz, aunque tampoco glorifica el amor matrimonial, no debemos concluir que él lo niega o lo menosprecia. Sólo explica su carácter recurriendo a los poemas de amor occidentales. Si el matrimonio es el resultado del amor mismo de dos amados, Paz lo elogiará. No obstante, es difícil encontrar el matrimonio unido por libertad sin obstáculo. Hasta hoy la raza, la religión, la clase social y el dinero siguen amenazando el amor.¹²⁷

Había los relatos novelescos de la época que ayudaron a la teoría del amor cortés, que elogiaba el amor prohibido. Entre ellos, la historia de Lanzarote y la de Tristán eran representativas. Un romance poético, *Le chevalier de la charrette* (El caballero de la carreta) de Chrétien de Troyes,

¹²⁵ Citado por Irving Singer, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹²⁶ Cf. Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.

¹²⁷ Cf. Octavio Paz, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp.120-121.

que trata las aventuras de Lanczarote y Ginebra, describe el adulterio entre los amantes basado en las aventuras de caballería. En la edad medieval, el matrimonio era sagrado y violar los votos conyugales era un desafío a la institución social. Además, el amor de Lancelot y Ginebra fue el reto contra el amor a Dios. Lancelot adora a su amada con toda su alma como una diosa y no hay lugar donde quepa Dios.

En aquel entonces, existían las cortes de amor, es decir los tribunales de amor. Pero no hay un carácter definido, dado que esto sucedió hace mil años. El tribunal, según el filólogo Raynouard, no era tan estricto como lo imaginamos. Él afirma que existía para resolver y aconsejar sobre la infidelidad o la inconstancia de los amantes, no para condenar.¹²⁸ Los contenidos que se trataban en las cortes de amor eran tan variados como los casos. Por ejemplo, había un caballero que amaba demasiado a una dama. Ella le ofreció la esperanza de amor a condición de que hiciera juramento de obediencia absoluta y de prohibirse alabanzas de ella en público. El caballero lo juró y no lo cumplió porque no podía aguantar que la calumniaban y la defendió con alabanzas. Al fin, rompió su juramento y ella lo invocó ante la corte. Hay otro ejemplo; una mujer se divorció por anulación del matrimonio y tenía un amante. Pero su ex-marido le demandó a hacer el amor y ella pidió la resolución ante el tribunal.

Mientras, hubo debates de amor: la *tenson* y el *partimen* o *juego-partido*. La *tenson* es la forma de la poesía en que dos trovadores discuten

¹²⁸ “... la composición de esas cortes, formadas generalmente por gran número de damas y presididas por una dama más importante por su rango. Unas veces, las partes comparecían o se hacían representar para defender su causa. Otras, las damas discutían entre sí y se pronunciaban sobre súplicas o simples preguntas que se les sometían, todo en una atmósfera apasionada pero reflexiva. Diversión si se quiere, esas cortes de amor, aunque se haya exagerado su número o su importancia, contribuyeron ampliamente al estudio de los mecanismos del amor”. Jean Markale, *op. cit.*, p. 98.

libre sobre una cuestión y en el *partimen*, el que se encarga de las preguntas plantea a su interlocutor una elección entre dos hipótesis, obligándole a encontrar argumentos que combatirá automáticamente. Las preguntas tratadas por ellos fueron “¿Qué hace más feliz a un amante, la esperanza de gozar o el propio goce?”, “¿Qué es preferible, para una mujer, tener un amante experimentado, que haya conocido ya el placer, o un joven doncel inexperto, que no lo conoce todavía?”, “¿Qué resultaría más soportable, que vuestra amante muriese o que se casara con otro?”, “Cuál es mejor, tener por amante una mujer casada o una doncella?”.¹²⁹

Como hemos visto, había bastantes debates de amor mismo aparte de los hechos infieles o injustos. Es la prueba de que la sociedad estaba flexible y abierta sobre el amor a pesar de la prohibición de la Iglesia y la institución. “Una mujer casada podía someterse alegremente a las demandas de su esposo sin impugnar su devoción hacia el hombre al que amaba de una forma en que no amaba a su marido. En ese caso, su conducta simplemente sería paralela a la virtud de un caballero que servía a su señor y tal vez a su Iglesia al mismo tiempo que a la dama amada. De manera similar, éste podría gozar la sexualidad de otras mujeres”.¹³⁰ Por esta razón, el amor cortés no fue la amenaza directa de derrumbar las bases sociales.

Para explicar la apariencia del amor cortés tenemos que mencionar la circunstancia de la época. En el siglo XII se aumentaron la actividad comercial entre regiones y entre Europa y Oriente, y la productividad agrícola. Por ello creció la economía de las ciudades y los señores

¹²⁹ Cf. *ibid.*, pp. 107-111.

¹³⁰ Cf. Irving Singer, *op. cit.*, p. 43.

feudales disfrutaban de la vida rica e independiente. La abundancia económica ofreció a las mujeres, en especial a las de alta sociedad, más libertad que antes y el cristianismo les otorgó la dignidad. Ante todo, lo que les daba más libertad es que sus esposos dejaron las tierras por la expedición de Oriente. Las nobles gobernaban el feudo en vez de su marido, se alivió la obsesión de castidad y aumentaron las relaciones extraconyugales. Las mujeres plebeyas también gozaban de la libertad social y sexual, aunque era menos frecuente que las de las damas. Por lo tanto, el amor cortés y la libertad de las mujeres son inseparables.

Aunque la poesía provenzal había nacido en la sociedad cristiana, quedaba contra los mandamientos de la Iglesia. Para los poetas provenzales, la influencia árabe fue más grande que el cristianismo. René Nelli dice "La influencia más temprana, profunda y decisiva fue la de la España musulmana. Las Cruzadas en España enseñaron más a los barones meridionales que las cruzadas en Oriente".¹³¹ Aceptaron las formas poéticas de Andalucía bajo el dominio de los musulmanes: el *zéjel*, la jarcha, incluso la tradición de la inversión de la posición de los amantes. Es decir, los grandes señores se habían declarado sirvientes y esclavos de sus amadas:

El amor supone también un ritual: el *domnei* o *donnoi*, vasallaje amoroso. El poeta gana a su *dama* por la belleza de su homenaje musical. Le jura de rodillas eterna fidelidad, como se hace con un señor o soberano. En prenda de amor, la dama daba a su paladín-poeta un anillo de oro, le conminaba a levantarse y depositaba un beso en su frente.

¹³¹ Citado por Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 80-81.

En adelante los amantes estarán vinculados por las leyes de la *cortezia*... el hombre será el *serviente* de la mujer.¹³²

La actitud servil del amante a manera de servir al señor, aparece directamente en sus poemas:

Buena dama, sólo te pido
que me tomes por tu sirviente,
porque te serviré como a mi buen señor,
no importa lo que me pagues.¹³³

Aceptada la costumbre árabe, el amor cortés formó el equilibrio de los sexos, porque las mujeres habían seguido viviendo como inferiores en la sociedad a pesar de tener más libertad que antes. Así recuperaron su posición dominante en el amor.

No debemos omitir al filósofo y poeta árabe, Ibn Hazm, quien nació en Córdoba en el año 994. Paz nos muestra las afinidades entre *El collar de la paloma* (1022) escrito por Ibn Hazm y el *De arte honesta amandi* (1185) de Andrés el Capellán, escritor provenzal.¹³⁴ A considerar que el libro del árabe se escribió en el año 1022 mucho antes de la formación del amor cortés, hay posibilidad suficiente de que los poetas provenzales tomaran su influencia. Gracias a la cultura árabe que había mantenido la tradición de la filosofía griega, su historia del amor contiene las huellas de Platón. No obstante, da la importancia en el amor del cuerpo y el alma; mejor dicho, en el deseo de la fusión y la experiencia sensible, en vez de los

¹³² Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 78.

¹³³ *Lyrics of the Troubadors and Trouvères: An Anthology and a History*, trad. por Frederik Goldin, Nueva York, Anchor Books, 1973, p. 129. Citado por Irving Singer, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁴ Octavio Paz, *La llama doble*, pp. 84-85.

principios del amor. Pero él excluye el acto sexual final para proteger el amor vulnerable del sexo, junto con la razón de su religión.

Denis de Rougemont, en su libro *El amor y occidente*, insiste que los poetas provenzales se habían inspirados en la doctrina cátara.¹³⁵ El amor cortés floreció en la misma época y en la misma región en que apareció la herejía cátara.¹³⁶ Más que nada lo que nos llama la atención en el catarismo es la mujer, que usó Satanás para seducir a las almas que vivían en el cielo. Las persuadió a bajar diciendo que les permitía Dios sólo el bien en el cielo, pero aquí en la tierra pudieran hacer el bien y el mal juntos, y les mostró una mujer de belleza resplandeciente, que les inflamó de deseo. Al principio, el papel de esta mujer fue el cebo del Diablo para arrastrar a las almas hasta los cuerpos. Sin embargo, los cátaros la aceptaron como un principio femenino, preexistente a la creación material y ella corresponde a la Virgen María,¹³⁷ símbolo de pura luz salvadora.

Por otra parte, Octavio Paz está de acuerdo con la opinión de René Nelli, de que el amor cortés no tendría la relación con el catarismo¹³⁸ porque el catarismo condena tanto al amor como a la materia. Los cátaros

¹³⁵ Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 77-85.

¹³⁶ Los cátaros, cuyo nombre significa "los puros", tenían su religión relacionada con varios elementos de gnosis, maniqueísmo, budismo. El catarismo creció tan rápido en el sur de Francia y el norte de Italia, y echó sus raíces en el dualismo: la luz y las tinieblas, el bien y el mal. En el catarismo, Dios es el Creador del orden espiritual, no del mundo material. Este mundo está bajo el dominio de Lucifer o Satanás y el ser humano es encarnación terrestre de espíritus, a los que Satanás hizo rebelarse y que fueron por ello arrojados del cielo. Mientras el alma no se una a Cristo, no puede recibir el beneficio de la iluminación salvadora y permanece bajo el dominio de Satanás. Así que las almas sufren la transmigración en los cuerpos humanos o animales hasta que se hacen puros. Si mueren después de ser puros, logran la liberación desde la transmigración y se iluminan en los brazos de Cristo.

¹³⁷ Para los poetas provenzales la Virgen María era el símbolo de la mujer libre con respecto al hombre. Por lo tanto, su imagen sagrada y liberal otorgó a las protagonistas del amor cortés la dignidad con la libertad.

¹³⁸ Cf. René Nelli, *Los cátaros*, México, Ediciones Roca, 1989.

piensan que el amor ataba el alma a la materia; tenían razón porque el primer mandamiento del amor cortés era el amor a un cuerpo hermoso.¹³⁹ La palabra *amour* (amor) en la lengua francesa se empezó a usar distinguida con la de *charité* (caridad) proveniente de la raíz indoeuropea *car*, que los cristianos adoptaron para expresar el amor espiritual.¹⁴⁰ Para los provenzales, *amour* era amor hacia un objeto material. René Nelli dice:

Para los trovadores, la mujer no simboliza nunca a la Santa Virgen, ni a la sabiduría, ni a la gnosis, ni a la Iglesia cátara. No remite más que a su propia imagen transfigurada, siempre dispuesta, por lo demás, a caer de nuevo en las realidades terrestres.¹⁴¹

Aunque vivieron los cátaros y los trovadores juntos por más de dos siglos en el mismo lugar que se llamaba Occitania, no se puede encontrar la influencia directa del catarismo en el amor cortés. Los trovadores sólo recibieron la forma de veneración a la diosa y su objeto de amor seguía siendo la mujer de carne y hueso.

Los cátaros rechazaban el amor por el apego y la multiplicación de la materia, mientras tanto, la Iglesia romana reconocía el amor bajo el fin de procreación. Con respecto a la reproducción, el amor cortés está más cerca al catarismo. Pero, el objetivo que persigue el amor cortés es *joy*, estado de la felicidad indefinible. Es un éxtasis inefable, comparado con el estado de la unión con la naturaleza o el de la salvación del alma. Aunque no podemos negar que a los poetas provenzales les influyó la teoría de

¹³⁹ Cf. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 87.

¹⁴⁰ Cf. Jean Markale, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹⁴¹ René Nelli, *op. cit.*, p. 103.

Platón, el amor cortés da más importancia en el deseo del objeto de carne y hueso. El amor cortés es amor carnal, amor de autonomía o autosuficiencia. Las cosas idealizadas por *fin'amors* eran dos: primero, a la amada sumamente bella en todos los aspectos (físicos y morales); segundo, el amor mismo, como anhelo y deseo despertados por la bondad y belleza de esa mujer en particular. No necesitaba idealizar al hombre porque ninguno tenía valor sin amor y le daba placer sólo amar y servir a la mujer.

Los servicios amorosos del amor cortés son tres: pretendiente, suplicante, aceptado. Pero incluso la tercera etapa termina con que la dama besa al amante. Como ya hemos dicho, los trovadores profesionales eran de clase más baja que sus damas y era difícil llegar a la copulación con ellas.¹⁴² Por esa razón, la mayoría de los poemas provenzales no avanza más allá de la veneración de los objetos y queda en el nivel de juego.¹⁴³ El erudito cristiano Étienne Gilson se pregunta si la fornicación no sería en realidad más sana e inofensiva que la pureza del amor trovadoresco basada en la frustración sexual. Sin embargo, aunque es antinatural en el sentido biológico, es un método productivo para estimular la imaginación. Los trovadores fueron de los primeros en ver las cosas de este mundo como objetos que podían ser disfrutados por la imaginación, y

¹⁴² “El mundo medieval era jerárquico, basado en la lealtad al señor feudal y el sentido del deber que vinculaba al sujeto con su amo. Los trovadores no atacaban este orden de cosas; se limitaban a usarlo imaginativamente, ofreciéndole a su dama... Como el matrimonio era un sacramento sagrado... los trovadores lo reforzaban al rechazar las relaciones adúlteras. El amante podía dirigir su deseo idealizado hacia la mujer de otro, y ésta era la elección acostumbrada, pero no podía expresarlo a través de las relaciones sexuales... Como el adulterio era un pecado que oficialmente procuraban evitar, los trovadores bien podían negar que estuviesen desafiando la autoridad social o eclesiástica”. Irving Singer, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴³ Sería el juego de la sociedad tanto como el juego literario. Cf. Jean Markale, *op. cit.*, p. 30.

no meramente usados para la glorificación de Dios.¹⁴⁴ Aunque era así, la Iglesia seguía sospechando que el *fin'amors* llegara literalmente al "amor llevado a sus límites extremos". La Iglesia tenía razón ya que existía la cuarta etapa, copulación. El género *alba* es un ejemplo, en que se encuentra la posibilidad de la unión corporal, porque supone ya consumida la unión entre los amantes. Por eso, el tiempo del *alba* es la madrugada del día siguiente:

Pareja de ruiseñores
que canta la noche entera,
y yo con mi bella amiga
bajo la enramada en flor,
hasta que grite el vigía
en lo alto de la torre:
¡arriba, amantes, ya es la hora,
el alba baja del monte!¹⁴⁵

Antes de la consumación física hay una etapa intermedia que se llama *assai* o *assag*: prueba de amor, durante la cual el amante debe mostrar que es capaz de amar puramente, al mismo tiempo que recibe la recompensa de su fidelidad. Muchos poemas aluden a esta costumbre. El *assai* tiene varios grados: asistir al levantarse o acostarse de la dama; contemplarla desnuda, y entrar en el lecho con ella y entregarse a diversas caricias, sin llegar a la copulación.¹⁴⁶ Se creía que la penetración del órgano masculino en el sexo de la mujer era sólo para impregnar. El coito

¹⁴⁴ Cf. Irving Sing, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁴⁵ Citado por Octavio Paz, *La llama doble*, p. 90.

¹⁴⁶ Cf. Octavio Paz, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1990, p. 167.

consumado era el privilegio exclusivo del esposo. De todos modos, el orgasmo por el acto de la penetración (en efecto, abrazar, besar, acostar, acariciar corresponden a las relaciones sexuales) no puede ser excluido por completo en el *fin'amors* aunque no es la cosa común. La copulación o su deseo es inseparable del amor cortés. Quiero decir, la posibilidad de la copulación siempre existe en él. Si no existe el amor físico, no se podría distinguir ostensiblemente con el amor idealizado platónico y el misticismo. El amor cortés es un ejemplo del amor moderno de cuerpo y alma.

Paz dice: "El legado provenzal fue doble: las formas poéticas y las ideas sobre el amor. A través de Dante, Petrarca y sus sucesores, hasta los poetas surrealistas del siglo XX, esta tradición ha llegado hasta nosotros".¹⁴⁷ Durante ocho siglos, se ha cambiado mucho el arquetipo del amor cortés. Pero no lo podía alterar en su esencia. Lo más importante que hizo el amor cortés es construir los elementos básicos de la imagen del amor que atraviesan la historia occidental. Estos elementos serán la exclusividad, el obstáculo y la transgresión, el dominio y la sumisión, y el hombre de cuerpo y alma.

¹⁴⁷ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 100.

2. 2. Corporeización del mundo

Ya que hemos resumido la concepción del amor y la imagen de la mujer establecida a través del amor cortés, la cual formó la base del amor occidental, ahora vamos a desarrollar nuestro discurso para tratar su aplicación a la poesía de Octavio Paz. Ante todo, el siguiente subcapítulo empezará con el tema, cómo reconoce el poeta el mundo separado de él, el cual le origina el deseo a regresar al estado antes de la separación. Luego veremos el proceso de la identificación entre la naturaleza y la mujer, objeto amoroso del poeta.

2. 2. 1. El mundo como objeto

En la poesía de Paz el conocimiento del universo tiene mucha importancia porque trata de buscar una ley principal oculta en la naturaleza y de superar la condición separada del hombre de la misma manera. Juan García Ponce explica bien la intención de Paz:

Esta facultad de percibir la naturaleza como algo vivo, haciendo que trascienda sus posibilidades como simple escenario para convertirse en un interlocutor, que nos enseña lo que está más allá de las apariencias y penetra en el terreno de la revelación, aparece casi como una constante

en su obra poética. En incontables poemas, Paz parte del paisaje para transmitirnos su idea —su sentimiento— del hombre y del cosmos, lo convierte en algo vivo, otorgándole un sentido que podríamos considerar religioso o utilizándolo como punto de partida para alcanzar el misterio de la realidad.¹⁴⁸

Dentro de la razón occidental, la naturaleza era el objeto de conquista y explotación para el beneficio del hombre. Por consiguiente, la utopía siempre ha estado en el futuro. Pero llegaron a enfrentarse con la incertidumbre de no sólo la continuación de la cultura, sino también la supervivencia del ser humano por el holocausto, la invención de la bomba atómica y la destrucción de medio ambiente. Reconociendo los perjuicios del relativismo occidental, Paz se acerca a la naturaleza con esfuerzo de incorporar toda la actividad cultural de los humanos a una parte de la naturaleza. En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), Paz dice sobre Lévi-Strauss: "su tema central es el lugar del hombre en el sistema de la naturaleza".¹⁴⁹ Lo que le interesa es la naturaleza no como el reflejo de Dios, sino como la estructura que tiene su significación en sí misma. Paz afirma que la aparición del hombre es un incidente en el universo. El hombre no es más que un aspecto analógico y un participante del sistema de la naturaleza. La visión del universo con estructura ordenada le hace clasificar los modelos en la realidad y definir la relación entre el hombre y las cosas. Para este poeta, lo más sagrado es "el sistema absoluto" que preside el aspecto de todas las cosas en el mundo,

¹⁴⁸ Juan García Ponce, *op. cit.*, p.19.

¹⁴⁹ Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 10.

incluyendo la actitud del ser humano.¹⁵⁰ Su pensamiento sobre el sistema de la naturaleza empieza por el conocimiento del mundo rítmico.

El ritmo se encuentra en todo: órbitas de los planetas, circulaciones de los animales y las plantas, poemas y cantos. Nuestra vida tampoco puede existir apartada del ritmo de los latidos del corazón. En el mundo no hay nada sin depender del ritmo. Para el poeta mexicano, el ritmo significa más que la medida simple de la música. Es una visión con que mira al mundo y una imagen del mundo. El poema siguiente canta que el ritmo (la música) se ubica antes de todas las formas y la lengua, y es el elemento principal de todo el creado:

Llegó la música y nos arrancó la lengua
La gran boca de la música devoró los cuerpos
Se quemó el mundo
Ardió su nombre y los nombres que eran un atavío
No queda nada sino un alto sonido¹⁵¹

⟨Manantial⟩

“La música” en este poema no significa la de un concierto para apreciar un rato, sino la vibración del universo más allá de los cinco sentidos y las palabras. No podemos escucharla sentados y tenemos que acercarnos a ella. Por lo tanto, “llegar la música” es igual que acercarse a ella y “eliminar los cuerpos y los nombres” significa que el hombre mismo debe salir del adornamiento y de lo artificial para escucharla. El sonido de esa

¹⁵⁰ Cf. Stephen T. Clinton, “Man and the Natural System in Two Poems of *Ladera este*” in *Journal of Spanish Studies 20 Century*, vol. 5, no. 3, winter 1977.

¹⁵¹ Octavio Paz, *Obra poética*, pp.139-140.

Participar en la fiesta religiosa significa salir del tiempo cronológico y regresar al tiempo mítico. Los hombres religiosos viven estos dos tiempos. Para ellos el tiempo mítico es repetible sin límite en el presente. Mircea Eliade explica dos clases del efecto de los rituales que abren un nuevo año. Uno, el tiempo renace cada año por repetir la ceremonia de la creación cósmica. Es decir, el tiempo se vuelve el sagrado al regresar al momento cuando aparece el mundo por primera vez. El otro, en el fin del año cronológico, el hombre puede entrar en el mismo instante sagrado gracias a la participación ritual en la recreación del tiempo. Así que el hombre nace de nuevo y vive con la misma vitalidad del momento de su primer nacimiento.¹⁵⁶

El pensamiento analógico sobre el mundo le ofrece al poeta una cuerda con que puede atar la danza, el ritmo cósmico y la poesía juntos. Según Michel Foucault, las similitudes fueron la base del conocimiento en la cultura occidental hasta el fin del siglo XVI. Las similitudes radican en cuatro elementos: *convenientia*, *aemulatio*, *analogie*, *aympathies*. Uno de ellos es analogía:

En esta analogía se superponen la *convenientia* y la *aemulatio*. Al igual que ésta, asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio; pero habla, como aquélla, de ajustes, de ligas y de juntura. Su poder es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. Así

¹⁵⁶ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 73.

aligerada, puede ofrecer, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos. Por ejemplo, la relación de los astros con el cielo en el que centellean se encuentra de nuevo así: de la hierba a la tierra, de los vivientes al globo que habitan, de los minerales y los diamantes a las rocas en las que están enterrados, de los órganos de los sentidos al rostro que animan, de las manchas de la piel al cuerpo que marcan en secreto.¹⁵⁷

El concepto de analogía también aparece en las mónadas de Leibniz. Descartes reconoce el universo como una máquina gigantesca,¹⁵⁸ en cambio, Leibniz lo considera como un órgano vivo; sus partes también consisten en los órganos pequeños, mónadas. Cada mónada que refleja el todo se parece a la perla de *Indra*.¹⁵⁹ Así la creencia en el sistema analógico inventó el pensamiento de que todas las cosas y los símbolos se relacionaban en una red enorme sin separarse. Las cosas y los símbolos no están en la relación superior o inferior sino en la complementaria, en la cual se basa la creencia en la fuerza de las palabras y la poesía. Del nivel religioso de esa creencia aparece el *mantra*. Éste es usado tanto en el

¹⁵⁷ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 30.

¹⁵⁸ Al considerar que la naturaleza se define por los hombres, la relación entre el hombre y la naturaleza es dependiente de las visiones sobre la naturaleza; si es una unidad orgánica llena de vitalidad o una aglomeración de las cosas separadas. La ciencia moderna del Occidente se ha dedicado a la búsqueda de los métodos para dominar la naturaleza. La dualidad de alma y cuerpo (material) le ofrece más fuerza. Después del siglo XVII, cuando Descartes reconocía los materiales sólo como instrumentos, la física de Newton nos regaló una visión de la enorme máquina, que se llamaba naturaleza, en la cual los materiales ya eran muertos y se dividían con la mente humana o el sujeto de reconocimiento. La visión de la naturaleza construida por Descartes y Newton formaba las bases de casi todos los pensamientos en Occidente hasta fines del siglo XIX. Las leyes naturales descubiertas por la ciencia los hombres las utilizaron como armas que les ofreció Dios y al fin se sujetó la naturaleza al ser humano. Dios, que había arreglado la relación entre la naturaleza y el hombre, empezó a debilitarse y el deseo de los hombres ha aumentado sin límite. Al fin llegamos a encontrar nuestra naturaleza enferma y destruída. Cf. Sin-Huan Gwak, *Conocimiento de I Ching*, Seúl, Seogwangsa, 1990, pp. 299-300.

¹⁵⁹ Cf. El capítulo 1. 3. *Revelación poética*.

hinduismo como en el budismo. Según su teoría, el universo nació basado en unas sílabas principales y todas las cosas que vemos y sentimos son nada más que los sonidos condensados de las vibraciones. En general, las sílabas de *mantra* se terminan con [m] nasal, [k] y [t]; *om*, *ram* (fuego, rojo), *hrim* (corazón), *klim* (unión sexual). Entre ellos, el más famoso y representativo es *om*, que se forma con tres sonidos: [a], [u] y [m]; los cuales representan tres vedas: *Rig*, *Yajur* y *Sama*, tres estados del ser: vela, sueño y sueño profundo; tres períodos: mañana, mediodía y tarde; tres mundos: tierra, cielo y atmósfera; y tres dioses: Brahman, Vishnú y Shiva.¹⁶⁰ El símbolo *om* implica esos tres elementos tanto como los sonidos.¹⁶¹ Los hombres dicen que pueden invocar alguna energía

¹⁶⁰ Cf. Agehananda Bharati, *The Tantric Tradition*, Londres, Rider & Company, 1969, pp. 101-152. Y Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.



¹⁶¹ “El símbolo *om* está formado por tres curvas, un semicírculo cóncavo y un punto, constituyendo una totalidad teórica cerrada. Las tres curvas se hallan ligadas entre sí en un punto desde el cual se generan sucesivamente; mientras que el semicírculo superior con el punto interno permanece separado, dominando el conjunto. El símbolo refiere a los tres estados de conciencia: la vigilia, el sueño con sueños, el sueño profundo, y la Conciencia suprema o Sí-mismo [→ Atman], que los contempla compenetrándolos. La figura abierta del semicírculo bajo el punto superior significa la infinitud y señala que el limitado pensamiento no puede captar la profundidad y altura de ese punto. La curva inferior (1) representa el mundo material de la vigilia, el plano de la actividad exterior, lo inmediatamente captable. La curva menor (2) simboliza el estado onírico, que en cierto modo se encuentra entre el estado de vigilia y el de sueño profundo, y que no es estimulado por objetos externos sino sólo por representaciones de pensamiento. La curva de arriba (3) simboliza el inconsciente, lo que llamamos el estado de sueño profundo, pero es además un miembro de conexión, ya que es lo más próximo al punto de la Conciencia absoluta que está figurada por el punto superior, que ilumina y domina los otros tres elementos: es el → Turiya, el «Cuarto»; sin él, no habría pensamiento, ni símbolo, ni universo. El punto, pues, ilumina los tres estados. Él resplandece con su propia luz, y sólo puede experimentarlo aquel que, habiendo trascendido las tres curvas, lo ha alcanzado y con él se ha fundido. Así, el punto superior puede interpretarse de tres maneras: como Conciencia absoluta, como la conciencia del Contemplador que subyace a cuerpo y mente, o como Liberación del mundo fenoménico”. *Diccionario de la sabiduría oriental: budismo, hinduismo, taoísmo, zen*, Barcelona, Paidós, 1993.

condensada si murmuran miles de veces la *mantra*, energía de vibración a la manera que se llama *japa*.

este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo,
no tengo nombre ni rostro
yo está aquí, echado a mis pies mirándome
mirándose mirarme mirado¹⁶²

«¿No hay salida?»

Podemos deducir una cosa interesante de la aliteración "... mi... mi... me / m... mi... me... mi" en los versos 3 y 4. El sonido [m] (nasal, bilabial) es el que el bebé pronuncia primero, es decir, queda en la frontera entre el silencio y el sonido. La reiteración de ese sonido se parece al de ejercer un hechizo y por casualidad casi coincide a *Nâda-vindu* "[m] nasal" de *mantra*, vibración primordial. La repetición de "mi" (genitivo de yo) y [m] (sonido del silencio) implica que el poeta trata de contemplar al interior para escapar de la realidad exterior. De hecho, los sonidos de [m] no son otros que el murmullo para encontrarse a sí mismo y al origen del universo. La energía vibratoria que se manifiesta como sonido se llama *nâda*. *Nâda-bindu* es [m] nasal, desde la cual se ha engendrado el universo. Se dice que la persona que ha alcanzado un grado alto de iluminación puede escuchar el sonido del Brahman, *om*. La idea de que el elemento primordial de la cosa o el universo es la energía vibratoria, ya se ha probado por el concepto *quark*, el cual se crea por los científicos occidentales como estructura de vibración que forman los corpúsculos.

¹⁶² Octavio Paz, *Obra poética*, p.251.

Ellos dicen una posibilidad de que las cosas consisten en movimientos enérgicos, no en materiales.¹⁶³

HERMANDAD

Homenaje a Claudio Ptolomeo

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea...¹⁶⁴

En este poema, Paz muestra la duda sobre la ciencia natural. Quiere decir que a través de la ciencia no se puede llegar a la verdad del universo ni entender este mundo. Claudio Ptolomeo era la representante de los que creían en el sistema geocéntrico. Después, los científicos negaron su teoría. Ptolomeo será el símbolo del alma romántica, a la cual están amenazando la ciencia y la tecnología. Paz intenta comprender este mundo a través de la visión del mundo analógico. Por esa razón, el título de este poema es «Hermandad». El tiempo de este poema es la noche. Si la vista se usa en el día para sentir las cosas frente los ojos, el oído y la imaginación son los métodos principales de noche para reconocer las cosas desconocidas. La verdad es que miramos las estrellas no por nuestros ojos sino por nuestro corazón. Aunque hay tanta distancia entre

¹⁶³ Cf. Philip Rawson, *The Art of Tantra*, Londres, Thames and Hudson, 1995, pp.59-61.

¹⁶⁴ Octavio Paz, *Obra poética*, p.681.

los astros y el poeta, sienten una homogeneidad; es la función misteriosa de la analogía. Ésta vence la distancia física y nos hace conversar con Triones, Orión y Casiopea. Mientras leo las historias ocultas en las estrellas, alguien o alguna estrella me deletrea porque esta tierra será el cielo del cielo.

La analogía funciona como un puente para los contrarios. Pero está destinada a desaparecer para la unión completa:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto es *aquello*. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos.¹⁶⁵

De esta manera, la analogía puede enlazar dos cosas diferentes, y a la vez declara la separación inevitable entre el hombre y el mundo. Las relaciones analógicas no son estáticas sino reconocen la vitalidad del universo, sistema dinámico. Pero todavía sigue existiendo la distancia entre las cosas y entre el yo y el mundo.

El poeta cree que el mundo rítmico y analógico es formado con la armonía de los contrarios. Su armonía consiste en el equilibrio de dos fuerzas: simpatía y antipatía. Si no fuera por ese equilibrio, el mundo se reduciría a un punto sin resistir tanta intimidad o se extendería sin límite

¹⁶⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p.109.

hasta que la cosa quedara sola:

La simpatía... tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad –así, pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La simpatía transforma. Altera, pero siguiendo la dirección de lo idéntico, de tal manera que si no se nivelara su poder, el mundo se reduciría a un punto, a una masa homogénea, a la melancólica figura de lo Mismo... Por ello, la simpatía es compensada por su figura gemela, la antipatía. Ésta mantiene a las cosas en su aislamiento e impide la asimilación; encierra cada especie en su diferencia obstinada y su propensión a preservar en lo que es... Todo el volumen del mundo, todas las vecindades de la conveniencia, todos los ecos de la emulación, todos los encadenamientos de la analogía, son sostenidos, mantenidos y duplicados por este espacio de la simpatía y de la antipatía que nos cesa de acercar las cosas y de tenerlas a distancia. Por medio de este juego, el mundo permanece idéntico; las semejanzas siguen siendo lo que son y asemejándose. Lo mismo sigue lo mismo, encerrado en sí mismo.¹⁶⁶

Así, se puede saber que la analogía pone la premisa del sistema antipático. Aunque el poeta sigue el estado de unión entre el yo y el otro, A y B sin frontera, en la vida diaria la analogía no puede eliminar la distancia entre dos elementos y el mundo aparece como un sistema de oposición.

¹⁶⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 32-34.

Uno de los intereses de Paz es el problema del tiempo y cómo el hombre, ser temporal, trasciende su limitación. Los estructuralistas intentan captar una estructura sincrónica, no diacrónica, desde la realidad, lo cual debe de haber atraído la atención del poeta mexicano.¹⁶⁷ Él se acerca a la naturaleza con este pensamiento sincrónico del estructuralismo, puesto que la base de sus poemas es las formas y funciones de ella.¹⁶⁸ El poeta, leyendo los signos extendidos en la superficie del mundo, trata de acertar cuál es lo perpetuo y cuál puede abrazar a todas las criaturas incluyendo al ser humano. Los lectores pueden advertir en sus poemas que lo que encontró Paz no fue algún Dios, sino una "estructura funcional". A él, el estructuralismo le ofreció las columnas del pensamiento, oposición binaria. Por supuesto, los simbolistas y los romanticistas tenían la visión del universo como un sistema gigantesco de relaciones y correspondencias.¹⁶⁹ Sin embargo, la teorización concreta de la oposición binaria se completó por los estructuralistas.

El estructuralismo nos hace comprender que el mundo no se puede percibir con claridad y sus propiedades no consisten en las cosas independientes y clasificables. Dicho de otro modo, la naturaleza verdadera de las cosas no se encuentra en las cosas mismas, sino en las relaciones que nosotros construimos y percibimos entre ellas. Lo cual

¹⁶⁷ Stephen T. Clinton, *op. cit.*, pp. 181-182.

¹⁶⁸ Cf. Ann Marie Remley Rambo, "The Presence of Woman in the Poetry of Octavio Paz" in *Hispania*, vol.LI, no. 2, , May 1968, p. 259.

¹⁶⁹ Si la palabra "sistema" significa la organización dinámica que unifica todas las partes dispersadas, la "estructura" es la captación sincrónica de las relaciones entre las cosas.

propone un nuevo modo de pensamiento sobre el mundo.¹⁷⁰ En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), Paz dice que los primitivos vivían en un universo de signos y mensajes, y se basaban en la síntesis de lo percibido, diferente de los conocimientos científicos. Esa creencia fue de las relaciones entre las cosas: cielo y tierra, hombre y árbol, pájaro y campo, cuya estructura engloba a todos los fenómenos. “Es una lógica concreta porque para ella lo sensible es significativo; es una lógica simbólica porque las categorías sensibles están en relación de oposición o de isomorfismo con otras categorías y así pueden construir un sistema de equivalencias formales entre los signos”.¹⁷¹

El análisis de Stephen T. Clinton sobre dos poemas de *Ladera este*, «Ejemplo» y «Cauce», nos invita a conocer la idea de Octavio Paz sobre la

¹⁷⁰ La teoría de Saussure fue revolucionaria porque rechazó la lengua substantiva y aceptó la relacional.

¹⁷¹ Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, pp. 79-80.

Lévi-Strauss sucede a la ley de “oposición fonológica” de Ferdinand de Saussure y Roman Jakobson, y la aplica para explicar el esquema lógico de los pensamientos primitivos. El reconocimiento de la oposición binaria es la primera operación del bebé. Por ejemplo, revisamos las palabras “madre (o mamá)”, “padre (o papá)”. Según Saussure, la palabra no tiene sentido cuando existe independiente porque la significación de una palabra ocurre sólo en la diferencia por la comparación con la otra. Es decir, se genera el sentido de la realidad en que el sonido de esta palabra es diferente del de aquella. En “madre” y “padre” coinciden “-adre”. Por eso, tenemos que buscar su diferencia en los dos fonemas “m / p”; aquella es bilabial, sorda; ésta, bilabial, nasal. Por la única diferencia “nasal / sorda” la madre es madre y el padre es padre. Jakobson dice que aparece la “intervención” de la cultura cuando el niño comprende el mundo con la experiencia de la oposición binaria. Así pues, podemos suponer que la facultad de formar y percibir la pareja opositora es la operación primaria y propia del ser humano. Es la operación que produce estructuras.* También Lévi-Strauss aplica la estructura de las fonemas de la lengua al estudio de la cultura de las tribus africanas. Él intenta percibir los constituyentes de ceremonias, rituales, parentela, reglas de casamiento, artes culnerarias, sistemas totémicos, no como entidades intrínsecas o discretas, sino en términos de las relaciones contrastantes que tienen con otros, esto es estructuras analógicas a la fonémica de la lengua. De esta manera, los estructuralistas le ofrecieron a Paz una visión de la estructura yacente en el fondo del universo y un instrumento metodológico, a decir la oposición binaria.*Cf. Terence Hawkes, *Structualism & Semiotics*, Routledge, Suffolk (Inglaterra), 1988, p. 24.

Allí cantas desnuda
Con los pechos y el vientre manchados
Con la cara manchada de polen
Sobre el paisaje abolido
Tu sombra es un país de pájaros
Que el sol dispersa con un gesto ¹⁷⁴

«Cauce»

El poema ha ido asociando el agua de que estaba sedienta la tierra con la imagen de la mujer y ahora aparece la imagen masculina. El sol es el símbolo del hombre, cuyo color y función es parecido al polen. En el gran esquema, el sol es el origen de la vida para todos los animales y plantas de la tierra, y en el nivel microcósmico es el polen, porque su papel es comparable con el del sol al engendrar las semillas.

Entonces, los hombres reflejarían la estructura establecida en el nivel cósmico, lo cual es la hipótesis de Octavio Paz. En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, dice: "su tema central es el lugar del hombre en el sistema de la naturaleza".¹⁷⁵ Los primitivos (o salvajes) creían que el hombre era sólo un participante y un aspecto en la gran naturaleza, tenían una fraternidad con los animales y se sentían parte de ella. Pero los hombres empezaron a creer que eran hijos de los dioses y a construir la torre de singularidad y exclusividad. En fin, se volvieron errantes y separados de la naturaleza.¹⁷⁶ Lo que el poeta mexicano propone como una almadía en el mar del universo es la recuperación de los

¹⁷⁴ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 465. *En la primera edición (1960), se tituló "Cauce" y desde la segunda edición, "Las armas del viento" con unos versos cambiados.

¹⁷⁵ Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 10.

¹⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 78.

pensamientos primitivos:

La identidad última entre el hombre y el mundo, la conciencia y el ser, el ser y la existencia, es la creencia más antigua del hombre y la raíz de ciencia y religión, magia y poesía. Todas nuestras empresas se dirigen a descubrir el viejo sendero, la olvidada vía de comunicación entre ambos mundos. Nuestra búsqueda tiende a recuperar o a verificar la universal correspondencia de los contrarios, reflejo de su original identidad.¹⁷⁷

Uno más sobresaliente entre ellos es la visión del cosmos, formado con la ley de oposición y armonía entre dos elementos: masculino y femenino. La concepción dualista del sexo era una creencia universal tanto en Occidente como en Oriente. Según el mito griego, al primero, desde el cuerpo de Caos nace Gaia (Tierra) y luego, desde Gaia nace Uranos (Cielo). Por eso, antes de dar a luz a Uranos, Gaia es el modelo de andrógino. En el mito chino también aparece Caos, oscuridad; de Caos nacen Nu-kua (女媧), Fu-hsi (伏羲), personificación de *yin* y *yang* en un cuerpo torcido como dos serpientes y crean el mundo.¹⁷⁸ Terminada la creación, se dividen en el dios femenino y el masculino. El primero gobierna la tierra y el segundo, el cielo. Las leyes *yin* y *yang* se explican bien en *I Ching* (易經) y se hacen el *lei-motive* del *tao* en *Lao Tzu* (o *Tao Te King* 道德經). La estructura de *yin* y *yang* significa la relación complementaria de los dos principios contrarios; es la imagen dinámica del

¹⁷⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 103-104.

¹⁷⁸ En los ambos mitos (griego y chino), la energía de creación no se otorgó desde el exterior, sino emanó del caos.

universo más allá de la mujer y el hombre. Esas dos energías se unen, se separan y a veces se cambian de posición para crear o eliminar las cosas.

Los dioses aztecas también representan esa dualidad. Tezcatlipoca, dios de la noche, la luna, la muerte y Quetzalcóatl, dios de la mañana, el Venus, el sol, la vida, son rivales. El primero preside en la casa de los guerreros jóvenes y solteros, en el *telopochcalli*, la escuela popular de guerra a la que asisten los jóvenes plebeyos, en cambio, el segundo es el patrón del *calmécac*, la escuela de los nobles, de donde salen los jefes superiores del ejército, los sacerdotes, los jueces y los reyes.¹⁷⁹ En especial, Quetzalcóatl tiene el sentido de la "serpiente emplumada", cuyo nombre y cuerpo mantiene esa dualidad. La serpiente pertenece al mundo terrenal, mientras que las plumas, parte del ave, al mundo celeste. Por casualidad, la imagen de serpiente y ave aparece en el dragón, animal imaginario de los chinos. El dragón chino es un animal sagrado, no un monstruo occidental; su cuerpo tiene la forma de la serpiente como Quetzalcóatl, unas aletas aquí y ahí, y su piel es cubierta de escamas. Aunque no tiene alas, vuela en el aire.

Paz, sobre la similitud de las dos civilizaciones: el Lejano Oriente y Azteca, no piensa que la civilización china haya influido directo en la azteca. Si bien aceptamos la teoría conocida por los antropólogos; la corriente mayor de los antepasados de América provino del continente asiático a través del estrecho Bering. La formación de la civilización china fue después de la transmigración entre continentes. Tal vez, las imágenes arquetípicas, antes de formar las culturas avanzadas, se habrían

¹⁷⁹ Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 44.

desarrollado dependiendo de sus condiciones naturales.¹⁸⁰ El poeta mexicano, un año antes de publicar *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, declaró en la introducción de *Poesía en movimiento*, colección de poemas mexicanos, que había decidido usar *I Ching* como guía para escribir poemas. Apreciando la percepción y la imaginación de *I Ching*, dijo “Aplicar los signos del movimiento a una situación en movimiento es más fácil que tratar de entenderla con categorías y conceptos inmóviles”.¹⁸¹ Le impresionó que *I Ching* había partido de principios simples, oposición binaria de *yin* y *yang*, y se desarrolló sin quedar en el nivel primitivo.

I Ching se basa en dos símbolos de *yin* y *yang*: un trazo quebrado (- -) y un trazo entero (—) y sus combinaciones: trigramas y hexagramas.¹⁸² Parece que el signo “- -” es imitación del órgano sexual

¹⁸⁰ Octavio Paz, “Dos apostillas: Asia y America” en *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp.138-142.

¹⁸¹ Octavio Paz, “poesía en movimiento” en *Poesía en movimiento*, prólogo, México, Siglo XXI, 1990, p. 25.

¹⁸² El libro chino muestra la consideración de que la naturaleza posee un carácter lleno de vitalidad. La naturaleza como un enorme cuerpo viviente engendra todas las cosas sin terminación ni limitación del espacio. Para ella, incluso la muerte es la función de circulación para nacer de nuevo. Así se reconoce que es una corriente de vida. *I Ching* se basa en la doctrina *yin-yang*; inclusive el cielo y la tierra, todas las cosas y los fenómenos se constituyen por este dualismo: el cielo es *yang* y la tierra es *yin*, el sol, *yang*, y la luna, *yin*, el día, *yang*, y la noche, *yin*, el rey, *yang*, y los vasallos, *yin*, el hombre, *yang*, y la mujer, *yin*... Se puede clasificar los atributos en los dos; lo fuerte es *yang* y el suave, *yin*, lo alto, *yang*, y lo bajo, *yin*, lo claro, *yang*, y lo oscuro, *yin*, los nones, *yang*, y los pares, *yang*... Crean que la combinación de *yin-yang* engendra toda la generación y la vicisitud de éste transforma todo. Con sólo una parte de la tierra y el cielo o la mujer y el hombre, no puede nacer ni crecer algo. Gracias a la variación de *yin* y *yang*, se substituyen el día y la noche, y ocurre el cambio de las estaciones. *Yin-yang* no se fija ni se estanca.

Esa ley natural la pueden aplicar a los hombres, mejor dicho, la formación de *I Ching* fue para explicar la vida de la humanidad. Es natural que la ley de la naturaleza domine a los hombres debido a que somos nada más que un fenómeno de ella. Si no seguimos la ley de la naturaleza, entraremos en el camino de contrasentido con ella y se provocarán los infortunios. Pero la relación del hombre con la naturaleza no es tan pasiva. Ese libro también nos enseña que los humanos tienen que participar en sus principios y hacerlos positivos. Adquirida la ley de la naturaleza, el hombre puede llegar a la posición paralela con ella. Es decir, la humanidad puede ser el sujeto que usa las leyes y principios de la naturaleza.

	Nombre			Cualidad	Imagen	Familia
	Ch'ien	Kien	lo Creativo	fuerte	Cielo	Padre
	K'un	Kun	lo Receptivo	abnegado	Tierra	Madre
	Chen	Dschen	lo Suscitativo	movilizante	Trueno	1 ^{er} hijo
	K'an	Kan	lo Abismal	peligroso	Agua	2 ^a hijo
	Ken	Gen	el Aquietamiento	quieto	Montaña	3 ^{er} hijo
	Sun	Sun	lo Suave	penetrante	Viento Madera	1 ^a hija
	Li	Li	lo Adherente	luminoso	Fuego	2 ^a hija
	Tui	Dui	lo Sereno	regocijante	Lago	3 ^a hija

183

femenino y el “—”, del masculino. La reunión de tres signos forma trigramas. Su filosofía del número tres se originó de los tres: el cielo, la tierra y el hombre. El número de la combinación de los dos símbolos en tres líneas es ocho. Estos ocho trigramas representan fenómenos naturales, relaciones familiares, direcciones y atributos. Si hacen combinación con dos de los ocho trigramas, se producen 64 hexagramas, los cuales explican la vida humana, dicho de otra manera, son una aplicación a los hombres.

¹⁸³ *I Ching*, versión del chino al alemán con comentarios de Richard Wilhelm, trad. al español por D. J. Vogelmann, México, Hermes, 1993, p. 63.

Para los antiguos, la naturaleza ha sido objeto de maravilla y horror: "qué es el cielo y qué rostro tendrá la tierra?". En el cielo se encuentran el sol y la luna, y en la tierra, las montañas altas y el mar inmenso. Las aves vuelan en el aire y los peces nadan en el agua. Cuando llega la primavera, las flores se abren, y cuando llega el otoño, se caen las hojas y se dan frutos. A veces hace viento fuerte, llueve y se inunda, y relampaguea y truenan... Esto a todos les maravillaría y horrorizaría. Bajo esas maravillas y horrores los antiguos sacaron leyes permanentes de la naturaleza a través de la experiencia por largo tiempo y aplicándolas a su vida, y deseaban mantener la seguridad y disfrutar de la felicidad.¹⁸⁴ Por esta razón, *I Ching* es una visión de la naturaleza y, a la vez, una filosofía del ser humano que determina su posición en el mundo.

Si tú eres la yegua de ámbar
yo soy el camino de sangre
Si tú eres la primer nevada
yo soy el que enciende el brasero del alba
Si tú eres la torre de la noche
yo soy el clavo ardiendo en tu frente
Si tú eres la marea matutina
yo soy el grito del primer pájaro
Si tú eres la cesta de naranjas

¹⁸⁴ Principalmente, *I Ching* era un libro del oráculo. El hombre tiene el deseo de saber el remedio de escapar del sufrimiento presente, la manera de mantener su felicidad y evitar la desgracia. Entonces, para ello, los chinos querían utilizar las leyes de la naturaleza que habían acumulado por experiencias y estudios acumulados durante varios siglos. Aunque *I Ching* inició su partida desde la curiosidad del futuro, pasado el tiempo, se aumentaba su importancia como un libro de la filosofía que trata las investigaciones sobre los principios de la naturaleza. Al fin, Kong Tzu lo aceptó como un libro del estudio filosófico. Después, llegado a Chu-Hsi, nació la nueva visión de *I Ching*, en la que se unen los dos elementos. *I Ching* es la obra colectiva formada por miles años y tiene varias versiones con explicaciones desde varios puntos de vista.

yo soy el cuchillo de sol
 Si tú eres el altar de piedra
 yo soy la mano sacrílega
 Si tú eres la tierra acostada
 yo soy la caña verde
 Si tú eres el salto del viento
 yo soy el fuego enterrado
 Si tú eres la boca del agua
 yo soy la boca del musgo
 Si tú eres el bosque de las nubes
 yo soy el hacha que las parte
 Si tú eres la ciudad profanada
 yo soy la lluvia de consagración
 Si tú eres la montaña amarilla
 yo soy los brazos rojos del liquen
 Si tú eres el sol que se levanta
 yo soy el camino de sangre¹⁸⁵
 «Movimiento»

Parece que en «Movimiento», el tú es *yang* y el yo es *yin* como lo analiza Frances Chiles. La nieve fría, la cesta de frutas, la marea rítmica, la tierra, el agua, el bosque son *yin*, mientras que el fuego caliente, el clavo, el cuchillo y el hacha son *yang*. Pese a su clasificación sencilla sin explicación, nos siguen quedando más preguntas, sobre todo, tratando el penúltimo verso "Si tú eres el sol que se levanta", dice que el tú es *yin* porque "tú eres el lugar donde sale el sol",¹⁸⁶ lo que sobrepasa al propio sentido del verso. La mayor parte de los pueblos lejano-orientales se

¹⁸⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, p.360.

¹⁸⁶ Cf. Frances Chiles, *Mythopoesis in the Poetry of Octavio Paz*, tesis doctoral, Stanford University, 1975, p. 133

dedicaba a la agricultura y llevaba una vida íntima con árboles, hierbas, campos y agua. Para ellos, la tierra tenía el sexo femenino como madre, cuyos productos se consideraban como *yin*. Así que con mucha frecuencia, un árbol grande era la representación del *chi* (氣) de la tierra y lo adornaban y veneraban. Sin embargo, cuando las plantas se comparaban con la tierra, se consideraban como *yang*. Pues *yin* y *yang* no son determinados sino relativos. Por lo tanto, se mantiene que el tú es *yin* y el yo es *yang* en los versos "Si tú eres la tierra acostada / yo soy la caña verde". Por otra parte, el agua es femenina porque es fría, húmeda, magnánima y queda en el lugar bajo. Pero la lluvia es masculina cuando se considera la relación con la tierra, no obstante que es de la misma materia que el agua. Si recordamos que el concepto de *yin-yang* e *I Ching* nacieron en la sociedad agrícola, es más fácil de comprender. Las semillas y las plantas en la tierra no pueden crecer sin ayuda del cielo. Aparte del *chi* del cielo, les manda la lluvia. Ésta es tan indispensable como la tierra. Si la tierra es el útero que engendra las plantas, la lluvia es el semen del cielo. Aunque la tierra también mantiene el agua en su interior, el agua de la lluvia es *yang* porque cae del cielo y tiene la forma vertical.

Ahora, al pasar a "la ciudad / la lluvia" provocan más problemas por la forma de la "ciudad" y los adjetivos "profana", y "consagración". Dado que ha aparecido la relación del contraste entre lo sagrado del altar y lo sacrílego de la mano en los versos 11 y 12, nos dan más confusión los versos 21 y 22. Creo que los primeros dos y los últimos dos versos ofrecen la clave de por qué el tú es sagrada y el yo es sacrílego; la yegua es *yin* sin duda. El yo es un hombre individual, quien tiene sangre. Gracias a la sangre, vivimos pero vivimos el destino lleno de dolor y tristeza.

Entonces la "yegua de ámbar" no significa más que lo sagrado en contraste con lo sacrílego del yo. El ámbar tiene la misma imagen con el sol por su color amarillo. Principalmente el sol es masculino, pero el poeta piensa que el origen, que da a luz a todas las cosas incluyéndolo, es femenino. La unión de la yegua y el ámbar lo explica bien; la yegua significa producción y el ámbar, la verdad o el origen. Cong Tzu y Chu Hsi dan la prioridad a *yang*; en cambio, Lao Tzu cree que *yin* es más original. Cuando hablamos de *yin* y *yang*, poner *yin* antes de *yang* refleja que la verdad o el origen es femenino. En este sentido, Paz queda más cerca de Lao Tzu.

Pero en los versos 21 y 22 "Si tú eres la ciudad profanada / yo soy la lluvia de consagración" ocurre la inversión; ahora el tú es profana y el yo es sagrado. Ya he dicho que *yin* y *yang* se alternan y de esta forma engendran la totalidad. Si "una vez *yin*, otra vez *yang*" es *tao*, lo será la relación de lo sagrado y lo profano. En el mundo no existe ni puro (o completo) *yin* ni puro *yang*, más bien se complementan, uno está dentro del otro y viceversa. De la misma manera, en lo sagrado se encuentra lo profano y en lo profano, lo sagrado. Al fin, estos dos versos son intercambio de *yin* y *yang*. Considerada la ciudad como una parte de la tierra, será femenina; pero la ciudad es el símbolo de la civilización y sus rascacielos son altos, en este caso, será masculino. La lluvia es masculina por su forma y origen, pero también femenino por su material, agua. Podemos mostrar los dos versos con los signos *yin* y *yang* así: -- (—), — / — (- -), - -

Paz, en unos poemas, interpreta los hexagramas mismos. El siguiente poema, «Concorde», está en *Discos visuales* publicado en 1968 (en el

subcapítulo 2. 5. 2. *Erotismo del lenguaje* se tratará más a detalle la forma de este libro). Podemos dividir «Concorde» en cuatro y cada parte corresponde a un hexagrama. Paz seleccionó cuatro hexagramas de *I Ching* y los convirtió en un poema con sus atributos y símbolos:

CONCORDE

Arriba el agua
abajo el bosque
el viento por los caminos

Quietud del pozo
El cubo es negro El agua firme

El agua baja hasta los árboles
El cielo sube hasta los labios¹⁸⁷

Los primeros dos versos “Arriba el agua / abajo el bosque” son descripción del 48º hexagrama de *I Ching*; arriba el trigramo *K’an*, el agua, abajo el trigramo *Sun*, el árbol o la madera. En general, el *Sun* es el símbolo del viento pero en *I Ching* significa la madera. Por la posición de los materiales: abajo la madera y arriba el agua, asociamos el pozo con agua. Por esa razón, el hexagrama *Ching* es el símbolo del pozo. Éste posee la fuente en que brota el agua constantemente y el agua puede mitigar la sed del hombre. Pero todavía falta la acción de elevar el agua del pozo.

El verso “el viento por los caminos” corresponde al 20º hexagrama *Kuan*. Monique J. Lemaitre lo analiza de otra manera. Según ella, los dos

¹⁸⁷ Octavio Paz, *Obra poética*, pp.445-446.

trigramas del *Ching* se invierten y forman el 59º hexagrama *Huan*.¹⁸⁸ Dado que el *Huan* tiene la imagen del viento sobre el agua, la suposición de que el poeta escribiera el camino en vez del agua es menos conveniente. En cambio, el *Kuan*: arriba el trigramo *Sun* (el viento), abajo el trigramo *K'un* (la tierra), es el estado del viento sobre la tierra y tiene el sentido de "contemplar". La forma del hexagrama *Kuan* es muy parecida a una torre:

Desde esas torres o atalayas se abarca una amplia perspectiva en derredor, y por otra parte una torre de ese tipo situada sobre una montaña, era visible desde lejos. De este modo el hexagrama simboliza a un soberano que por arriba contempla la ley del Cielo, y por abajo, las costumbres del pueblo; pero que, además, dado su buen gobierno, constituye un elevado modelo para las masas.¹⁸⁹

La intención de usar este hexagrama está relacionada con el anterior *Ching*. El poeta está contemplando el agua del pozo. Es un esfuerzo de conseguir la clave de sacar el agua. De ahí, el poeta no está tan lejos del gobernador, quien contempla la ley del cielo. La única diferencia será que éste lo hace por el pueblo y aquél, por sí mismo. A pesar de la contemplación, el agua mantiene el silencio y no habla nada. El pozo es negro, además el agua está helada. Dicho de otra manera, hay un obstáculo para cumplir el objetivo. Esa circunstancia se explica en el 39º

¹⁸⁸ "Paz ha invertido los trigramas: El viento es uno de los atributos de *Sun*, el principio femenino; y se encuentra ahora en la parte superior del disco, mientras que los caminos, que simbolizan al peligro (atributo de *K'an* y masculino= están impresos en la parte inferior del disco. La tipografía añade a la impresión visual de movimiento de 'viento por los caminos', que a su vez contrasta con la fijeza, la inercia y la quietud del pozo". Monique J. Lemaitre, "Análisis de dos poemas espaciales de O. Paz <Aspa> y <Concorde> a partir de las coordenadas del Y Ching" en *Revista Iberoamericana*, vol. 40, núm. 89, octubre-diciembre de 1974, p. 673.

¹⁸⁹ *I Ching*, pp. 161-162.

hexagrama *Chien*, que representa un obstáculo grave como si fuera rodeado por el abismo y las montañas inaccesibles. Aunque no coincide exactamente con "Quietud del pozo / El cubo es negro El agua firme", entre ellos no hay mucha diferencia porque ambos, el *Chien* y esos versos, describen sobre la misma cosa, es decir, impedimentos o obstáculos. Aquí, Paz, en vez de usar las montañas, intensifica el carácter femenino del pozo y el agua. Si escribiera el verso con la palabra "montaña", se destacaría el masculino.¹⁹⁰

Kwon-Tae Jung propone dos posibilidades de interpretación para la última estrofa; una es el 5º hexagrama *Hsü* por "el agua" y "el cielo", la otra es el 61º hexagrama *Chung Fu* por "los árboles" y "los labios".¹⁹¹ No obstante, la aplicación del *Chung Fu*: arriba el trigramma *Sun* (el viento) y abajo el trigramma *Tui* (el lago), tiene poca razón de ser. En el hexagrama *Chung Fu*, el *Sun* representa el viento no el árbol. Y aunque el *Tui*, aparte del lago, significa la boca, no aparecen otras partes del cuerpo en el poema. Además no podemos encontrar el sentido adecuado del hexagrama para suceder la corriente del poema. Según el libro original *Discos visuales* diseñado por Vicente Rojo, este poema tiene cuatro escenas y cada escena debe corresponder a un hexagrama. En consecuencia, el 5º hexagrama *Hsü* está más cerca del símbolo de la última estrofa que los dos o el 61º. El *Hsü* significa "esperar". Su forma es

¹⁹⁰ Se puede pensar relacionando con el 4º hexagrama *Meng*, cuyo forma es cambiada de la posición de los dos trigramas en el *Chien*. Considerando que la cualidad del *Ken* es "Aquietamiento" y "quieto", y la de *K'an* es "lo Abismal" y "peligroso", podemos suponer que el poeta adoptó las cualidades del *Meng* al quiasmo. Entonces querría sugerir los sentidos de los dos hexagramas a la vez; los elementos de impedimentos para llegar al objetivo y las esperanzas que simboliza la fuente bajo las montañas. *La imagen del *Meng*: En lo bajo, al pie de la montaña, surge un manantial. *I Ching*, p. 98.

¹⁹¹ Cf. Kwon-Tae Jung, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 93-94.

la nube (o el agua) que se queda en el cielo. La nube está a punto de caer, pero tiene que esperar un poco más. Quiere decir que es el estado discreto de espera de la realización final:

La espera no es una esperanza vacua. Alberga certidumbre interior de alcanzar su meta. Sólo tal certidumbre interior confiere la luz, que es lo único que conduce al logro y finalmente a la perseverancia que trae ventura y provee la fuerza necesaria para cruzar las grandes aguas.¹⁹²

Así el poeta espera el momento de tomar el agua con certeza. La expresión "El agua baja hasta los árboles / El cielo sube hasta los labios" parece un poco paradójica, pero es comprensible. Normalmente los árboles absorben el agua desde abajo, pero el agua viene en forma de lluvia desde arriba. Mientras, si toma el agua del pozo donde se refleja el cielo, el cielo reflejado sube y entra en la boca. El poeta quiere tomar el agua así igual que los árboles la quieren absorber. Para que el árbol pueda vivir, el agua es indispensable. Por eso, para el poeta, el deseo del agua es igual al deseo de vivir.

2. 2. 2. Cuerpo y naturaleza

Ya hemos visto que la naturaleza está reconocida como la estructura de oposición y armonía entre lo femenino y lo masculino. Ahora vamos a

¹⁹² *I Ching*, pp. 101-102.

enfocar nuestro interés al proceso de identificación entre la naturaleza y el cuerpo de la mujer. Es decir, la mujer aparece como metáfora de la naturaleza. Aristóteles dice en su *Poética* que la metáfora es “no llamar por su propio nombre”, en cuyo sentido no hay división entre metáfora y metonimia. Si el atributo de la metáfora es similitud y el de la metonimia, continuidad,¹⁹³ lo que vamos a tratar será el primero porque la mujer y la naturaleza pueden identificarse y substituirse gracias a sus similitudes: fertilidad, producción, abarcamiento y generocidad. Es claro que la metáfora está basada en la analogía. Pero, ésta no supera la palabra “como” y es el sistema de la correspondencia refleja y pasiva, mientras que la metáfora es un esfuerzo positivo del poeta para identificarse A con B a través de la imagen.¹⁹⁴

La idea de la semejanza entre el cuerpo humano y la naturaleza ha tomado un lugar en la conciencia humana desde unos tiempos muy remotos. El cuerpo y la naturaleza son un sistema de orden correspondiente. Por eso, independientemente de los *epistemes*,¹⁹⁵ la física, la astronomía, la biología y la geografía han mantenido la correspondencia. En sus poemas, Paz también identifica el cuerpo de la mujer con la naturaleza.¹⁹⁶

¹⁹³ Cf. Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 13-14.

¹⁹⁴ Terence Hawkes llama esa función por “transferencia”. Cf. Terence Hawkes, *Metaphor*, trad. al coreano por Myeong-Ho Sim, Seúl, Universidad de Seúl, Seúl, 1986, p. 1.

¹⁹⁵ “El *episteme* es, en cierto período, la totalidad de las relaciones con que se puede atar las prácticas del lenguaje que producen las formas, los estudios y los sistemas formalizados basados en epistemología”. Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, Nueva York, Panteon Books, 1982, p. 191.

¹⁹⁶ En el presente trabajo vamos a usar los términos: la naturaleza, el mundo y el universo como palabras de sentido parecido. La única diferencia entre los tres es que la naturaleza es el mundo más íntimo con los humanos, que podemos encontrar fácilmente alrededor de nosotros: los campos, los ríos, las montañas y la luna. Es decir, la naturaleza es una parte del mundo o el universo que podemos alcanzar con intimidad. Octavio Paz dijo en una entrevista: “Nunca he

La cama era un mar pacífico
Reverdece el cuarto
Nacían árboles nacía el agua
Había ramos y sonrisas entre las sábanas
Había anillos a la medida de la dicha
Pájaros imprevistos entre tus pechos
Plumas relampagueantes en tus ojos
Como el oro dormido era tu cuerpo eterno
Como el oro y su réplica ardiente cuando la luz lo toca
Como el cable eléctrico que al rozarlo fulmina¹⁹⁷

«Estrella interior»

Primero, el poeta transforma las cosas alrededor de la mujer en las de la naturaleza; la cama se vuelve un océano y el cuarto, un campo cubierto de plantas verdes. Luego rellena el cuarto de árboles, ramos y agua. Las sonrisas y los anillos son una sugerencia de la existencia de la mujer. Ya los objetos de la naturaleza se adhieren al cuerpo de ella; "Pájaros imprevistos entre tus pechos / Plumas relampagueantes en tus ojos". Aunque no haya llegado a la identificación del cuerpo con pájaros y plumas, la mujer es la tierra o el bosque donde ellos pueden vivir y descansar. Y los símiles seguidos "Como... Como... Como" son las imágenes encadenadas para describir "tu cuerpo" con más intensidad y concentración.

Como el agua del estanque en verano reposa

visto el universo, sino la naturaleza". Hong-Geun Kim, "La conversación con Octavio Paz" en *En busca del presente*, Seúl, Beomyangsa Chulpanbu, 1992, p. 51.

¹⁹⁷ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 148-149.

En su fondo se enlazan álamos y eucaliptos
Astros o peces brillan entre sus piernas
La sombra de los pájaros apenas oscurece su sexo
Sus pechos son dos aldeas dormidas¹⁹⁸

Aquí podemos ver la imagen onírica en la que las fronteras de dos realidades se unen suavemente. Aunque esta parte del poema empieza con un símil, la mujer ya se ha transformado en el agua del estanque, en la que se reflejan las estrellas del cielo y los árboles de la tierra. El poeta utiliza la función del agua que refleja cosas, realiza en el cuerpo de la mujer el encuentro de los peces y los astros, y liga los árboles que estaban separados. Incluso los pájaros penetran en su cuerpo, de hecho, en los árboles. En el poema prosaico «Dama huasteca», infiltra más cosas en el cuerpo de ella:

Ronda por las orillas, desnuda, saludable, recién salida del baño, recién nacida de la noche. En su pecho arden joyas arrancadas al verano. Cubre su sexo la yerba lacia, la yerba azul, casi negra, que crece en los bordes del volcán. En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Pocos la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre.¹⁹⁹

La dama salió desnuda desde el mundo húmedo, oscuro y anda por las orillas. Dado que la noche y el agua son indispensables para engendrar la

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 222.

vida, el “país húmedo” es el mundo donde se guarda el secreto de la vida y la expresión: “de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre” sugiere que en el día, ella duerme bajo la sombra de la razón y de noche, estimula el instinto del hombre como un deseo original. El verano es el período en que todo está lleno de verdor, entonces, las “joyas arrancadas al verano” son la esencia de la vitalidad, la cual es un atributo que pertenece a ella. Lo que cubren las hierbas no es sino la tierra. Y el volcán rodeado de hierbas que crecen en sus bordes nos da la imagen del órgano sexual femenino por su forma hundida, cuya erupción será la de la energía sexual y vital. Como en el cuadro de Rene Magritte, *Descubrimiento* (1927),²⁰⁰ la mujer poco a poco se va cubriendo de los elementos naturales. Aquí se nota la técnica cinematográfica que mezcla una imagen en otra gradualmente. Lo que crea la imagen de movimiento y el tránsito liso de la mujer a la naturaleza. Por otra parte, la frase: “En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan” la podemos asociar con la unión de *yin-yang* o con la fusión surrealista de los contrarios. Donde se realiza esa unión reposa el agua.²⁰¹ La mujer, quien salió del agua, la preserva en su vientre.

²⁰⁰ En este cuadro, aparece una mujer desnuda, cuya mitad está cubierta de madera. Aunque no intentara la coincidencia entre la naturaleza y la mujer, el pintor describió el proceso de la transformación de la madera a la mujer, o a la inversa. “En el transcurso de las pesquisas encontré una nueva posibilidad de las cosas: paulatinamente se convierten en algo diferente, un objeto se transforma en otro”. Citado por Jaques Meuris, *Magritte*, Köln, Taschen, 1993, p. 51.

²⁰¹ El jardín del paraíso descrito por Aldous Huxley está lleno de elementos positivos. Pero, Paz le agrega una cosa más, el agua, arquetipo del paraíso prenatal que implica los atributos contradictorios; lo positivo y lo negativo: “Las imágenes del paraíso, dice Huxley, pueden reducirse a ciertos elementos, comunes a la experiencia “mezcaliniana” y al mito universal: tierra y agua, feracidad, verdor. Idea de abundancia (por oposición al mundo del trabajo); idea de jardín encantado: “todo es sensible” y pájaros, plantas y bestias hablan el mismo lenguaje. En el centro: la pareja original. Huxley señala que la luz tiene una tonalidad particular; es una luz que no viene de ninguna parte o, para usar una vieja y exacta expresión, una luz *increada*. Asimismo: una luz creadora (el paisaje nace y crece bajo la lluvia luminosa) y conservadora (el

Entre las cosas naturales el agua es una de las materias poéticas más preferidas por Paz. El poema siguiente «Repaso nocturno» tiene como escenario el río, que está lleno de agua y en ese momento el agua simboliza la vida, inclusive la muerte. Pues la vida esta construida sobre el tiempo, las palabras “fluir el agua” son los sinónimos de “fluir el tiempo”. Así es que, el río es un lugar donde se encuentra todo lo que ha construido el tiempo desde su inicio incluyendo todas las vidas y las civilizaciones, y el “Río arriba” significa su origen.²⁰² Pero el punto de vista de Paz no es tan pesimista como Jorge Manrique, quien dijo “todos los vivos llegan al mar de la muerte irresistible como el agua”. Es un poco más cerca de Heráclito: “no podemos tocar la misma corriente del río”, porque el filósofo concibe el ser como devenir. Nuestra vida no es fija sino fluye. El poeta está buscando sin dormir el origen del ser que incluye la vida en cambio y devenir:

Toda la noche batalló con la noche,
ni vivo ni muerto,
a tientas penetrando en su substancia,
llenándose hasta el borde de sí mismo.

Fluía el tiempo, fluía su ser,

jardín, lo visible, reposa en su pecho invisible). Yo agregaría otra presencia no menos significativa: el agua, arquetipo del paraíso prenatal, imagen del regreso a la edad primera, símbolo de la mujer y de sus poderes. El agua: calma, fertilidad, autoconocimiento y, también, pérdida, caída en la pérdida transparencia... Baubelaire... Fragmento sorprendente si se piensa que el agua está asociada a la Gran Diosa de los mediterráneos: la hechicera pálida, la luna, Artemisa. El agua: el baño de Diana, la fuente fatal para Acteón y Sigfrido... Todo se refleja en el agua, todo naufraga, todo renace. Es el cambio, el fluir del universo. La luz separa, el agua une”. Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 97-98.

²⁰² Cf. Elsa Dehennin, “Stone and Water Imagery” in *The Perpetual Present: The Poetry of Octavio Paz*, ed. Ivar Ivask, Norman (Oklahoma), The University of Oklahoma Press, 1973, p. 100.

Mientras, su cuerpo no refleja sólo las cosas naturales, sino también las artificiales. Así el poeta no restringe a la mujer en la naturaleza limitada y trata de identificarla con el objetivo mundo entero.

voy tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia²⁰⁵

«Piedra de sol»

Al aparecer estos versos después de “el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia”, caminar por “tu cuerpo” es igual que caminar por el mundo, debido a la transparencia del cuerpo que lo refleja.

En el poema «Estrella interior», cantando “Sus pechos son dos aldeas dormidas”, expone la similitud entre los pechos de la mujer y dos aldeas establecidas en la tierra. En cambio, ahora la comparación de dos pechos y dos iglesias sugiere algo más que la simple similitud formal. Las dos iglesias son la dualidad que constituye la esencia del mundo: cielo y tierra, claridad y oscuridad, yo y otro, mujer y hombre, vida y muerte. Lo cual es la manera de reconocer el mundo desde el paleolítico hasta hoy. Esa visión del mundo es no menos valiosa que una religión. Las palabras del poeta: “misteriosos paralelos” lo confirman más. Ya la mujer aparece como una ciudad. Lo que no debemos olvidar es que la identificación del mundo

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 261.

y el cuerpo de la mujer es la consecuencia de que las miradas la cubren, es decir, la imaginación del yo.

Los surrealistas tampoco están lejos de Octavio Paz sobre la identificación de la mujer con la naturaleza:

“Ella es el árbol y la hoja y hace que desborde el agua”²⁰⁶

“Sobre la espuma de su frente corre el agua”²⁰⁷

En el caso de Breton, está descrita su mujer poética al estilo más detallado y complicado:

Mi mujer de dedos de azar y de as de corazones

:

Mi mujer de axilas de marta y hayucos

:

De brazos de espuma de mar y de esclusa

:

Mi mujer de pantorillas de médula de saúco

Mi mujer de pies de iniciales

De pies de llaveros de pies de calafates que beben

Mi mujer de cuello de cebada no perlada

Mi mujer de garganta de Valle de oro

:

Mi mujer de pechos de crisol de rubíes

De pechos de espectro de la rosa bajo el rocío

Mi mujer de vientre de despliegue de abanico de los días

De vientre de garra gigante

:

²⁰⁶ Éluard, “Les souvenirs et le présent”, *Une leçon de morale*, París, Galimard, 1964. Citado por Xaviere Gauthier, *Surrealismo y sexualidad*, Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 84.

²⁰⁷ Éluard, “Médicuses”, *Le livre ouvert*, París, Galimard, 1967. Citado por Xaviere Gauthier, *op. cit.*, p. 84.

Mi mujer de nalgas de primavera
De sexo de gladiolo
Mi mujer de sexo de yacimiento de oro y de ornitorrinco
Mi mujer de sexo de alga y de bombones antiguos
:
Mi mujer de ojos de agua para beber en la cárcel²⁰⁸

«La unión libre»

El poeta francés compara a su mujer con varias cosas naturales: árbol, flor, cereal, alga, agua, mar. Además el azar, el tiempo y la imagen de la luz por el oro son los temas preferidos de Paz. En el primer verso, los “dedos de azar” o el “as de corazones” significa que su mujer es la dueña de las criaturas hechas por ella y, a la vez, muestra la opinión del poeta sobre las criaturas; el mundo es construido por el azar. Los “pies de iniciales” y el “abanico de los días” son las imágenes del comienzo del mundo y el tiempo. Cuando ella desdobra el abanico del tiempo, empieza la vida; cuando lo cierra, termina. La imagen del abanico que preside la vida se repite en el verso de más arriba: “Mi mujer de pechos de crisol de rubíes”. El rubí, como piedra de sangre, simboliza lo mismo: la vida y la muerte. Así pues, su abrazamiento nos da la vida y la muerte juntos. Pero ella oculta su sexo o, según Paz, está callada como el yacimiento de oro.

En «Noche en claro», la mujer aparece abiertamente como una ciudad. No sólo la naturaleza sino los edificios, las plazas y las calles se identifican con el cuerpo. Las cosas naturales y los objetos de la ciudad están enumerados en parejas de oposiciones aunque a veces no es claro: “delira / cordura”, “noche / día”, “piedra / lluvia”, “luz / sombra”:

²⁰⁸ André Breton, “La unión libre” en *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 101-102.

La ciudad se despliega
su rostro es el rostro de mi amor
sus piernas son piernas de mujer
Torres plazas columnas puentes calles
río cinturón de paisajes ahogados
Ciudad o Mujer Presencia
abanico que muestras y ocultas la vida
bella como el motín de los pobres
tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura
tus axilas son noche pero tus pechos día
tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia
tu espalda es mediodía en el mar
tu risa el sol entrando en los suburbios
tu pelo al desatarse la tempestad en las terrazas del alba
tu vientre la respiración del mar la pulsación del día
tú te llamas torrente y te llamas pradera
tú te llamas pleamar
tienes todos los nombres del agua²⁰⁹

«Noche en claro»

A través de la relación de confrontación, se puede asomar su característica doble y la posibilidad de la unión de los contrarios por medio de ella. El contraste de “mostrar / ocultar” describe convenientemente la circunstancia en que, a medida que el abanico mueve, se ve y no se ve el rostro de la mujer, según el poema “la vida bella”. Ese juego de mostrar y ocultar se puede aplicar a los objetos naturales o artificiales porque son los substitutos del cuerpo de ella, es decir, sus huellas o aspecto exterior.

²⁰⁹ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 352-353.

Por esa razón, el juego del abanico se realiza por dos sujetos: la mujer y el yo. Siguiendo las huellas que ha dejado ella en el mundo, el yo como sujeto puede mirarla y acercarse a ella.

Ya está conocido que Octavio Paz usa muy pocos puntos (.) en sus poemas. Esa tendencia se destaca a medida que pasa a los poemas posteriores. En «Noche en claro» no se encuentra ninguna puntuación. El efecto de no usarlos en este poema es apropiado para describir los detalles de la ciudad. La enumeración sin comas: “Torres plazas columnas puentes calles” dice que los paisajes están continuados sin ruptura. Y los elementos contrastados que aparecen seguidos, están enumerados sin cesura. Pienso que la omisión de los puntos y las comas es una estrategia del poeta causada por su visión del mundo. La continuidad de los paisajes sin ruptura es uno de los principios que forma el mundo, también el ser.²¹⁰

La mujer en la poesía de Paz apareció con su cuerpo desde el principio y luego se identificó con las cosas de la naturaleza. Así la naturaleza es la transformación de la mujer y la mujer, la corporeización de la naturaleza. Por supuesto, la identificación entre la mujer y la naturaleza está apoyada en la visión de que la relación entre el yo y la

²¹⁰ El Oriente (la India y el Extremo Oriente) ha desarrollado el pensamiento de la continuidad o la relación entre el ser y el universo desde hace miles años. La idea del enlace del cuerpo con los astros, los árboles y las piedras por la red analógica, ha ido radicado en el fondo de la mente de los orientales. El propio cuerpo humano también está lleno de analogía; por ejemplo, en el remedio de acupuntura se estimula con aguja cierta parte que correponde a la herida. Según su teoría medical, una mano o un pie representa el cuerpo entero, es decir, uno es todo. Incluso los médicos occidentales interpretan la condición de los órganos del cuerpo mirando sólo el iris del ojo. Por otro lado, el budismo sobrepasa esa continuidad espacial y abarca hasta la del tiempo a través del concepto de transmigración; el tiempo budista trata no sólo el pasado, el presente y el futuro sino también la vida anterior y la posterior.

mujer es idéntica a la entre el yo y la naturaleza. Mientras que, en Manhae, no se ve el proceso de la unión o la sustitución entre la mujer y la naturaleza. El *nim* en su poesía se encuentra en otro nivel a diferencia de la naturaleza extendida ante nuestros ojos. Cuando liga los elementos de la naturaleza con el aspecto de *nim*, son sólo las huellas que ha dejado *nim* en el mundo o las formas superficiales expuestas de los principios de *nim*. Si la mujer en Paz se encuentra junto al poeta, el *nim* de Manhae está ausente.

A pesar de esa diferencia, los procesos de desarrollo poético son muy parecidos. La circunstancia de que la mujer sólo muestra su cuerpo exterior sin revelar su substancia corresponde a la de que *nim* no ha regresado. De ahí en Paz el yo desea unirse con el ente de la mujer y en Manhae anhela el encuentro de *nim*. Así Paz y Manhae parten desde la carencia de la substancia de su objeto más allá de las huellas y del cuerpo exterior.

2. 3. Surrealismo y mujer

En el subcapítulo 1. 2. 3. *Imagen*, ya mencioné que la idea de Octavio Paz sobre la unión de los contrarios a través de la imagen la debe a los surrealistas. Otra influencia surrealista es la imagen de la mujer: su cuerpo como puente hacia lo absoluto. Paz intenta reconciliar al hombre con las cosas o con el universo a través del cuerpo de la mujer. Esta imagen sexual se puede encontrar en su pensamiento desde el principio, y poco a poco la imagen de la mujer se vuelve compleja. Paz también sugiere este proceso con su palabra:

En mi adolescencia, en un período de aislamiento y exaltación, leí por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo V de *L'amour fou...* Este texto, leído casi al mismo tiempo que *The marriage of heaven and hell*, me abrió las puertas de la poesía moderna. Fue "un arte de amar", no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza... La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano.²¹¹

El tema del amor, después del Primer Manifiesto del Surrealismo (1924), hacia 1928-1929 se convierte en el eje del pensamiento y de la acción surrealistas. En el Segundo Manifiesto (1929), Breton llega a incluir

²¹¹ Octavio Paz, *Corriente alterna*, pp. 58-59.

este tema en el estudio de los surrealistas. Su interés hacia el amor y el erotismo es por la influencia de Freud. El lema freudiano : el sexo es el eje en el ser humano, fue un desafío a las premisas racionalistas. Además insistió en la existencia del inconsciente y su importancia. El sexo arraigado en el inconsciente les ofreció a los surrealistas un arma útil. La opinión de que oprimir el impulso sexual no termina con opresión, resuelta a quedarse en un impacto latente, la adoptaron los surrealistas para su propuesta social; restringir el deseo del hombre por la sociedad causa perjuicio a la vitalidad y salud de los hombres, y va en sentido contrario con la libertad o emancipación humana, la cual es el lema de los surrealistas. Para ellos la palabra "deseo", incluye todo lo que se necesite para ampliar la esfera del reconocimiento, inclusive la pasión sexual. En consecuencia, los surrealistas se vuelven defensores de todos los tipos de amor exceptando el homosexual, y en especial, favorecedores de las mujeres. Reclamadas la libertad de expresión artística y la emancipación general del hombre, creen que el amor tiene el mismo objetivo porque rompe los obstáculos sociales y es una acción pura que ejerce el deseo secreto. Para realizar sus objetivos, adoptan como medio la imaginación, de esta forma, el amor es un signo de sus imaginaciones. Los surrealistas intentan realizar la reconciliación con la vida y con el mundo, la cual pide primero la reconciliación consigo mismo.

Los surrealistas creen que el cuerpo humano es una apertura a lo suprarreal, a las simas de la vida y observan en el romanticismo el culto al amor tendente a una perfecta comunión de los amados, a una identificación con el objeto amado, a un intercambio de las esencias. Los temas el catarismo y el amor cortés continuamente les han llamado la

depositaria de la salud cósmica. La mujer era el intermediario entre el cielo y la tierra. Los surrealistas aceptaron esta imagen de la mujer provenzal.

...sucede la mujer que significa algo más que ella y yo; la que encarna un valor universal y contiene el secreto del Mundo en una especie de eternidad. Tal es la mujer «que siempre subyugó a los poetas, porque el tiempo no hace presa en ella; la mujer de «vocación trascendente» de la que es conveniente esperar la «salvación terrenal»; la mujer que permite escribir a Breton: «Se levanta la gran maldición, en el amor humano es donde reside todo el poder de regeneración del mundo»; la mujer-llave, por último, en la que Breton advierte «la imagen misma del secreto, de uno de los grandes secretos de la naturaleza».²¹⁶

Aunque se describe a la mujer surrealista como conservadora del secreto del universo o puente para llegar al supramundo, es la mujer de carne y hueso, igual a la mujer de los trovadores de Occitania. Los romanticistas negaron la realidad y escaparon por el mundo del sueño, mientras que, los surrealistas nunca dejaron la realidad, sólo extendieron el concepto de la realidad hasta el mundo de la imaginación. Siempre sus pies estaban arraigados en el suelo.

En el capítulo anterior, ya hemos visto el proceso de transferencia de la naturaleza al cuerpo femenino, por supuesto, se puede observar a la inversa: de la mujer a la naturaleza. Pero, considerando que la mujer como objeto poético ha sigue apareciendo ante el poeta, ella es el resultado de

²¹⁶ Ferdinand Alquie, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 119.

la personificación de la naturaleza. Así es que la mujer, aspecto exterior de la naturaleza, se enfrenta con el poeta cuando él se acerca al mundo. Ahora ella se ubica entre el hombre y el mundo.

Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña
Y entre todos la muchacha que avanza partiendo en
dos las altas aguas
Como el sol la muchacha que se abre paso como
la llama que avanza²¹⁷

«Semillas para un himno»

En el ensayo sobre André Breton, Paz dice “La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano”.²¹⁸ La muchacha del poema de arriba ejerce su papel entre las imágenes como en los poemas surrealistas. Aunque refleja la naturaleza, el estado al que entra el yo a través de la muchacha es otro mundo. Es el mundo del ser, lo absoluto, la totalidad universal. Por lo tanto, la mujer en la última parte de «Noche en claro» es la encarnación de lo sagrado y la fuente del mundo:

Pero tu sexo es innombrable
La otra cara del ser
La otra cara del tiempo
El revés de la vida
Aquí cesa todo discurso
Aquí la presencia se vuelve terrible
Replegada en sí misma la Presencia es vacío
Lo visible es invisible

²¹⁷ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 150-151.

²¹⁸ Octavio Paz, *Corriente alterna*, p. 59.

Aquí se hace visible lo invisible²¹⁹

«Noche en claro»

La ciudad rodeada en la obscuridad llega al poeta, transformada en la mujer. Ya el tú no tiene el sexo femenino: “tu sexo es innombrable” porque no es el objeto del yo, sino el ser, el tiempo y la otra cara de la vida, es decir, la esencia del yo. La presencia es vacío y plenitud; lo visible es invisible y viceversa. Aquí se hacen posibles todas las paradojas. Incluso el título del poema “Noche en claro” es paradójico; las cosas definidas por nuestros ojos y conocimientos incompletos pierden sus sentidos y aparecen las cosas en sí, que nunca hemos imaginado.

Así la mujer aparece como un paso hacia lo absoluto. Cuando leemos los poemas de Paz, su tema básico casi siempre contiene el deseo que el yo dividido encuentre su origen por la unión con toda la vida y todo el Otro. Lo que puede realizar su deseo, Paz dice, es el amor.²²⁰

El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediabilmente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, no hay dos. El instante de la

²¹⁹ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 353.

²²⁰ Para Paz, la experiencia del amor es idéntica con la de la poesía: “El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres: en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo –forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad– alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entreveamos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí”. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 24-25.

enajenación más completa es el de la plena reconquista de nuestro ser.²²¹

Según Georges Bataille, nosotros tenemos la nostalgia de la continuidad perdida debido a ser orgánico mortal, y el individuo discontinuo persigue la continuidad en el erotismo.²²² Ese deseo de la continuidad se coincide con el del encuentro del ser.²²³

El surrealista, Benayoun escribió sobre Freud:

El erotismo, según él, tiende a librar al hombre de la tiranía de las prohibiciones y a restaurar la actividad del placer. El arte prueba de la definitiva sumisión del hombre al principio de placer, tiene por finalidad ser un juego, llevarnos a recobrar la infancia, revelarnos el contenido del inconsciente y superar toda coacción.²²⁴

La opinión semejante a ésta también se encuentra en *El arte de amar* de Erich Fromm:

²²¹ *Ibid.*, pp. 134-135.

²²² “Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida. Llevamos mal la situación que nos clava en la individualidad de azar, en la individualidad caduca que somos. Al mismo tiempo que tenemos el deseo angustiado de la duración de este caduco, tenemos la obsesión de una continuidad primera, que nos liga generalmente al ser”. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 28.

²²³ A pesar de los comunes, en los contenidos concretos del erotismo, muestra la diferencia; Bataille cree que la violencia y la transgresión son indispensables en el erotismo, mientras que Paz las considera secundarias y dice que el erotismo es algo más fundamental: “Una noche, durante un largo paseo, Georges Bataille, inquieto ante la popularidad creciente de la llamada liberación sexual, me dijo: El erotismo es inseparable de la violencia y la trasgresión; mejor dicho, el erotismo es una infracción y si desapareciesen las prohibiciones, él también desaparecería... No lo creo. El erotismo es algo más que violencias y laceraciones. Más exactamente: algo distinto. El erotismo pertenece al dominio del imaginario, como la fiesta, la representación, el rito”. Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta, 1993, p. 71.

²²⁴ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *André Breton: la escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976, p. 170.

El amor es un poder activo en el hombre; un poder que atraviesa las barreras que separan al hombre de sus semejantes y lo une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatidad...²²⁵

Por lo tanto, el amor en los poemas de Paz es la primera experiencia y la mujer es el elemento primordial para la experiencia de amor.²²⁶ El éxtasis de amor es el encuentro con la emancipación general del hombre y con lo sagrado, es decir, con su ser. Esto es la llave que trata del amor corporal en los poemas de Paz. En este caso, el amor no es platónico sino provenzal (cuerpo y alma). Ahora la mujer es el objeto de amor y el paso que hace posible la unión entre el yo y el mundo. En el caso de Manhae, tampoco rechaza el amor secular, más bien, adopta su forma y sentimiento. Aunque fue sacerdote, tenía relaciones con mujeres y se casó dos veces. A veces aparecen los poemas que sugieren el amor real entre hombre y mujer. Sin embargo, la partida de su libro *Silencio de nim* trata la práctica y su proceso de búsqueda de un camino de verdad o la iluminación budista, de modo que no se encuentra el momento del éxtasis de amor o la descripción de la iluminación a través del amor. En cambio, Paz trata la relación entre el poeta y el mundo(u Otro) y el amor entre hombre y mujer en el mismo nivel.

“La creencia en la analogía universal le lleva a pensar un mundo gobernado por el ritmo de las repeticiones y conjunciones. Todas las

²²⁵ Erich Fromm, *El arte de amar*, México, Paidós, 1994, p. 30.

²²⁶ Paz nos presenta las palabras de Novalis: “La mujer –decía Novalis– es el aliento corporal más elevado... La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver”. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 135.

excepciones tienen su doble, su correspondencia”.²²⁷ Su forma de la unión tiene el rostro “erotismo”, una ampliación del amor. Paz distingue la sexualidad, el erotismo y el amor:

La sexualidad es animal y aún vegetal; el erotismo es único y exclusivamente humano, social... En el erotismo las formas animales de la sexualidad se transforman. En el erotismo aparece un elemento de libertad e imaginación que no figura en la sexualidad. El erotismo es la representación de la sexualidad, su metáfora. El erotismo es inseparable del lenguaje y, en consecuencia, es cultura, historia... El erotismo es una afirmación de la sexualidad. y al mismo tiempo es una negación de la sexualidad. Es una invención... el erotismo es social, plural; el amor es interpersonal. La idea del amor implica elección de un cuerpo y una alma únicos: una persona.²²⁸

El más importante y amplio de los tres es la sexualidad. El erotismo y el amor se derivan de la sexualidad.²²⁹ Si comparamos los tres con las tres partes de la llama, la más interior azul corresponde a la sexualidad, la segunda amarilla, al erotismo y la exterior roja, al amor. En los términos de la lógica, el interior de la llama será la “denotación” del exterior: la sexualidad es la denotación del erotismo y el erotismo, la del amor. Al hacer el amor, los hombres no sólo ejercen el coito por el simple instinto, sino también imitan los gestos de varios animales por su intención: aúllan,

²²⁷ Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Madrid, Ediciones Júcar, 1975, p. 117.

²²⁸ Entrevista por Rita Guibert, “Octavio Paz: Amor y Erotismo” en *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núms. 76-77, julio-diciembre de 1971. También véase Rita Guibert, “Octavio Paz” en *Siete voces*, pp. 208-209.

²²⁹ Cf. Octavio Paz, *La llama doble*, p. 13.

aletean y nadan. Así como, durante el acto sexual, los hombres se vuelven leones, pájaros, a veces, peces. Casi todos los animales copulan de la misma manera y sólo en el período de celo. Pero el ser humano disfruta del sexo todo el año imitando y creando varias posiciones. En el caso de no tener objeto de su deseo, a veces, lo inventa en el sueño. “El erotismo es una metáfora de la sexualidad animal... Como todas las metáforas, designa algo que está más allá de la realidad”.²³⁰ Paz dice que el amor y el erotismo se distinguen por la exclusividad; la idea del amor implica elección de un cuerpo y una alma únicos, una persona.²³¹ Esta característica del amor, que es la exclusividad, es uno de los elementos del amor, ya establecido por el amor cortés.²³²

Por una parte, el erotismo transgrede los tabúes y reglas sociales con mucha frecuencia; por ejemplo, basado en la sexualidad que tiene el fin de reproducción, el erotismo rechaza su función, demanda social, por otra parte, ofrece un lugar donde pueden exhalar la enorme energía del sexo: “Sométicos la perenne descarga eléctrica del sexo, los hombres han inventado un pararrayos: el erotismo”.²³³ El erotismo frena la sexualidad y mantiene la salud de la sociedad:

el erotismo defiende al grupo de la caída en la naturaleza indiferenciada, se opone a la fascinación del caos y, en fin, al regreso a la sensualidad informe. Por otra parte, dentro de ciertas reglas, estimula y excita la actividad sexual. Freno y

²³⁰ *Ibid.*, p. 10.

²³¹ Cf. *ibid.*, p. 117.

²³² La exclusividad del amor ya lo había mencionado Ibn Hazm, quien influyó en el amor cortés: “Ibn Hazm usa su distinción entre amor y mera animalidad para negar que el hombre puede amar a más de una persona al mismo tiempo”. Irving Singer, *op. cit.*, p. 63.

²³³ *Ibid.*, p. 17.

espuela de la sexualidad, su finalidad es doble: irrigar el cuerpo social sin exponerlo a los riesgos destructores de la inundación. El erotismo es una función social...²³⁴

Si nos acordamos que la mujer está desarrollada como la figura del mundo (no como la simple contraparte de la persona masculina), la acción del amor entre el yo y la mujer puede ser la del erotismo entre el yo y el mundo. La analogía no se para en la identificación de la mujer y la naturaleza; de la misma manera en que el cuerpo es el microcosmos del universo, la pareja es la del universo. Es decir, el amor entre los hombres es un reflejo del erotismo cósmico:

Tendidos en la yerba
una muchacha y un muchacho.
Comen naranjas, cambian besos
como las olas cambian sus espumas.

Tendidos en la playa
una muchacha y un muchacho.
Comen limones, cambian besos
como las nubes cambian sus espumas²³⁵

«Los novios»

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

;
Dos cuerpos frente a frente

²³⁴ Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta, 1993, p.20

²³⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 51.

son dos astros que caen
en un cielo vacío.²³⁶

«Dos cuerpos»

Los surrealistas también creían que el amor electivo como microcosmos, corresponde con la totalidad universal.²³⁷ El pensamiento de la analogía les confirma el erotismo. Gracias a la analogía, podemos creer que los cuerpos se unen y se separan obedeciendo leyes idénticas a las que rigen la atracción de los astros.²³⁸ El erotismo corporal, entonces, no diferencia del universo armonizado en el ritmo de atracción y repulsión. Aquí podemos encontrar dos posibilidades de interpretación; una es que la estructura del amor entre mujer y hombre está ampliada en la estructura más grande para explicar el universo, la otra es que el amor entre los humanos es nada más que un reflejo de la naturaleza y pertenece a ella. Pero en las dos es difícil distinguir la superioridad, porque la analogía significa el estado de la similitud entre los dos y no hace referencia a la prioridad. Paz nos enseña un poema chino de Po-Chu-I, en que los dos erotismos, el de microcosmos y el de macrocosmos no competen y se armonizan:

In the middle of the night I stole a furtive glance;
The two ingredients were in affable embrace:
Their attitude was most unexpected,
They were locked together in the posture of man and wife,

²³⁶ *Ibid.*, p. 52

²³⁷ Cf. G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *André Breton: la escritura surrealista*, *op. cit.*, p. 181.

²³⁸ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, p. 117.

Intertwined as dragons, coil with coil.²³⁹

Cuando leemos el poema, se nos ocurre una leyenda china "Amor de la nube y la lluvia". Según la leyenda, una doncella muy hermosa se murió sin haber tenido algún amor. El Cielo se compadeció de ella y la revivió nombrándola diosa de la nube y la lluvia en una montaña. Por las mañanas ella volaba alrededor del pico como nube y por las tardes se volvía lluvia.²⁴⁰ Después aparecía en los sueños del rey y el príncipe, y hacía el amor con cada uno en su turno. En esa leyenda aparece la imagen cósmica de la unión entre el cielo y la tierra, convertida en el amor entre la diosa y el hombre. Así el amor en que se unen la naturaleza y los humanos es la base de este poema. El aspecto de que *yin* y *yang* de la naturaleza se abrazan está descrito con la copulación de dos dragones torcidos en el aire, el cual es igual al amor entre los amados. Unos años después de presentar el poema de Po-Chu-I, canta en la India un poema de estilo *haiku* con el mismo tema:

Viva balanza:
los cuerpos enlazados
sobre el vacío.²⁴¹

Este mundo es un gran sistema del erotismo. En los poemas de Paz, el erotismo corporal es la acción del regreso a la unión original de los opuestos en el tiempo corporal. Su creencia origina del pensamiento de

²³⁹ Arthur Waley, *The Life and Times of Po-Chü-I*, Londres, 1949. Citado por Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.104.

²⁴⁰ Se dice que la nube es el símbolo del óvulo o el líquido del órgano sexual femenino, y la lluvia, el del semen del hombre.

²⁴¹ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 404.

que el mismo erotismo se encuentra en la relación de yo—mujer, la de yo—Otro y la de lo masculino cósmico—lo femenino cósmico.

Stefan Baciú lamenta que el movimiento surrealista en México era muy pobre aunque André Breton lo llamaba “el lugar surrealista por excelencia”. Sin embargo, él considera a Octavio Paz el más destacado representante de la poesía y el pensamiento surrealista en Latinoamérica.²⁴² El poeta mexicano, publicando *¿Águila o sol?* (1951), libro de poemas en prosa, entra en la etapa del surrealismo. Lo que le interesa no es sus teorías sobre escritura automática, sino sus valoraciones de la imaginación, el amor y la libertad. A través de los tres, muestra sus intentos de consagrar al mundo.²⁴³ Paz desarrolla su poesía por el eje de los tres temas desde *Semillas para un himno* (1954).²⁴⁴ Se considera que «Piedra de sol» (1957) es su clímax en el surrealismo.

«Piedra de sol» es primordial para entender el mundo lleno del erotismo. Este poema nos muestra la unión de los opuestos, el estado de armonización y la vuelta al origen. La última estrofa es igual a la primera. Se termina con “:” en vez de “.”. Dos puntos tienen el sentido “continuación”. No podemos encontrar un punto final en ninguna parte. Y menciona el número 13 en el epígrafe tomado de “*Artémis*”, soneto de Gérard de Nerval que figura en *Les chiméras*. En el Tarot la carta número 13 no representa necesariamente la muerte física, sino la de nuestro antiguo ser; así este número significa la renovación del ciclo y la transición

²⁴² Cf. José Emilio Pacheco, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)” en *Surrealismo / surrealismos: Latinoamérica y España*, Philadelphia, Department of Romance Languages, The University of Pennsylvania, 1975, p. 49.

²⁴³ Cf. Octavio Paz, “Poesía mexicana moderna” en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 56-57.

²⁴⁴ Sobre todo, el tema del amor ya empezó en *Luna silvestre*, que se publicó recogiendo siete poemas de 1933, cuando tenía 17 años.

a otra etapa.²⁴⁵ Además 26 hemistiquios están enlazados y la última estrofa también se termina con un hemistiquio. Por lo tanto podemos imaginar la continuación del verso “un caminar tranquilo” como en la parte anterior. El poema está encerrado en un círculo y forma la totalidad que mantiene el balance entre atracción y repulsión.

Este poema nos enseña resumidamente el proceso de su búsqueda hasta ahora. Al principio empieza desde la descripción de la naturaleza y poco a poco la naturaleza encarna en el cuerpo humano. Eso es el cuerpo de la mujer:

tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia,
:
tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,²⁴⁶

Si se traducen estos versos en un cuadro, sería difícil distinguirlo con los de los surrealistas (por ejemplo, los de Dalí, los de Magritte). Dos realidades: la mujer y la naturaleza, se unen en un plano que muestra la técnica *overlap* de una película. Esta mujer muestra el mundo a través de su cuerpo y hace el mundo transparente a través de su transparencia:

el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,²⁴⁷

²⁴⁵ Cf. José Emilio Pacheco, “Descripción de «Piedra de sol»” en *Revista Iberoamericana*, homenaje a Octavio Paz, vol. 37, núm. 74, enero-marzo de 1971, p. 136.

²⁴⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 261.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 260.

Después de la encarnación del mundo por la mujer, entre el yo y la mujer comienza la acción del amor. Cuando el yo abre el cuerpo de la mujer con el gesto lleno de amor, andando por "los corredores de un otoño diáfano", la mujer se cae como lluvia sobre los huesos del yo que anhela lo absoluto, sufriendo por la cicatriz de separación. La lluvia constituye un árbol líquido. En este caso, El agua significa la vida. Generalmente el verbo "llover" implica un sujeto de la naturaleza o Dios. Pero en la siguiente estrofa la mujer aparece como el sujeto de "llueves". La mujer, entonces, será alguien que da la vida:

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
:
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,
:
voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,²⁴⁸

Antes de describir el acto sexual entre los amados, el poeta recuerda los cotidianos de su vida. Rachel Phillips entiende que el poeta regresa al pasado para encontrar la experiencia de "lo eterno".²⁴⁹ Es posible si se

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 261-262.

²⁴⁹ "Desde este punto de iluminación y unión con el ser universal, el poeta puede regresar para captar lo eterno en el momento fugitivo de la vida cotidiana, y su memoria se hace específica: Christopher Street, la Reforma, Oaxaca, el Hotel Vernet, momentos y lugares donde su

considera que el poema, terminando esta estrofa, de repente, salta al año 1937 y a la escena de la Plaza de Ángel donde hacen el amor las dos personas desnudas. Y sigue el verso "no me reconocieron los espejos". El yo en el espejo no es el verdadero yo o sea los espejos reflejan la desintegración del yo.

¿desde el hotel Vernet²⁵⁰ vimos al alba
bailar con los castaños –"ya es muy tarde"
decías al peinarte y yo veía
manchas en la pared, sin decir nada?,
¿subimos juntos a la torre, vimos
caer la tarde desde el arrecife?,
¿comimos uvas en Bidart²⁵¹?,
¿compramos gardenias en Perote?,²⁵²

La descripción de los recuerdos íntimos, nos provoca el sentimiento de tristeza. Si la memoria hubiera sido nada, ¿qué significaría nuestra vida? Paz muestra la misma queja en los versos 498 y 499 : "¿no son nada los gritos de los hombres? / ¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?"

nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuatros solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,

experiencia personal le ha dado el conocimiento de la plenitud". Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 39.

²⁵⁰ Un hotel en París.

²⁵¹ El nombre de un pueblo de Bayona que se ubica entre los Pirineos de Francia y la costa mediterránea.

²⁵² Octavio Paz, *Obra poética*, p. 268.

cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,²⁵³

En los versos (287-292) se ven varias comas que significan el paisaje en que se mezclan todos los recuerdos a la vez. Ahora simultáneamente aparecen los cotidianos. Aunque pertenecen a él, esos recuerdos no le permiten ver su ser.

El erotismo culminante, aceptado por el poeta como un principio universal incluyendo al hombre y el mundo; el cielo y la tierra; los animales y las plantas, se encuentra en la escena donde dos amados desnudos se hacen el amor olvidando el cañoneo de la guerra en la Plaza del Ángel. En este momento el erotismo es el único camino para llegar más allá del cuerpo. La cima del erotismo es la transcendencia del espacio y el tiempo, y el instante de la anulación de los contrarios que se mantienen a lo largo de todo el poema.²⁵⁴

recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio.²⁵⁵

Pero esta totalidad original no existe fuera de la vida actual. Este poema otorga el sentido a la existencia del ser humano y anhela la totalidad incluido a su existencia:

²⁵³ *Ibid.*, p. 269.

²⁵⁴ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, p. 122.

²⁵⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 269.

nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida²⁵⁶

Por esta razón, el encuentro con la eternidad y lo absoluto que persigue Paz, ocurre en el tiempo que dura en la vida biológica. Francisco de Quevedo canta, en la última estrofa del soneto «Amor más allá de la muerte», “Serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado”. Por este poema, ya, Quevedo se aleja de Platón y de Petrarca. No canta la inmortalidad del alma sino la de la pasión puesta en la materia, ceniza.²⁵⁷ Si el poeta español afirma la inmortalidad del amor más allá de la muerte, el mexicano, la del instante del amor. Éste no vence la muerte. Amamos a un ser mortal, por lo tanto, el amor y la poesía no nos invitan a la vida eterna sino a la eterna vivacidad.²⁵⁸ En *La llama doble*, Paz menciona la eternidad del instante, la cual se realiza en el tiempo subjetivo bergsónico:

Sí, somos mortales, somos hijos del tiempo y nadie se salva de la muerte. No sólo sabemos que vamos a morir sino que la persona que amamos también morirá. Somos los juguetes del tiempo y de sus accidentes: la enfermedad y la vejez,

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 275.

²⁵⁷ Octavio Paz, “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” en *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 123-124.

²⁵⁸ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión” en *Las peras del olmo*, p.101. También véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.155.

que desfiguran al cuerpo y extravían al alma. Pero el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno.²⁵⁹

Georges Bataille dice algo parecido: "Hay búsqueda de la continuidad, pero en principio solamente si la continuidad, que es lo único que podría establecer definitivamente la muerte de los seres discontinuos, no vence".²⁶⁰ En efecto, lo que persigue el amor no es la continuidad de la vida individual. Es un encuentro con la eterna vivacidad más allá del nivel de la salvación personal. Así parece que Paz tiene simpatía con la idea de Friedrich W. Nietzsche; la transmigración del budismo es "circulación de la eterna energía".²⁶¹

²⁵⁹ Octavio Paz, *La llama doble*, p.131.

²⁶⁰ Georges Bataille, *op. cit.*, pp. 32-33.

²⁶¹ Bernd Magnus, *Nietzsche's Existential Imperative*, Indiana University Press, 1978, p. 40.

2. 4. Aspectos de la amada

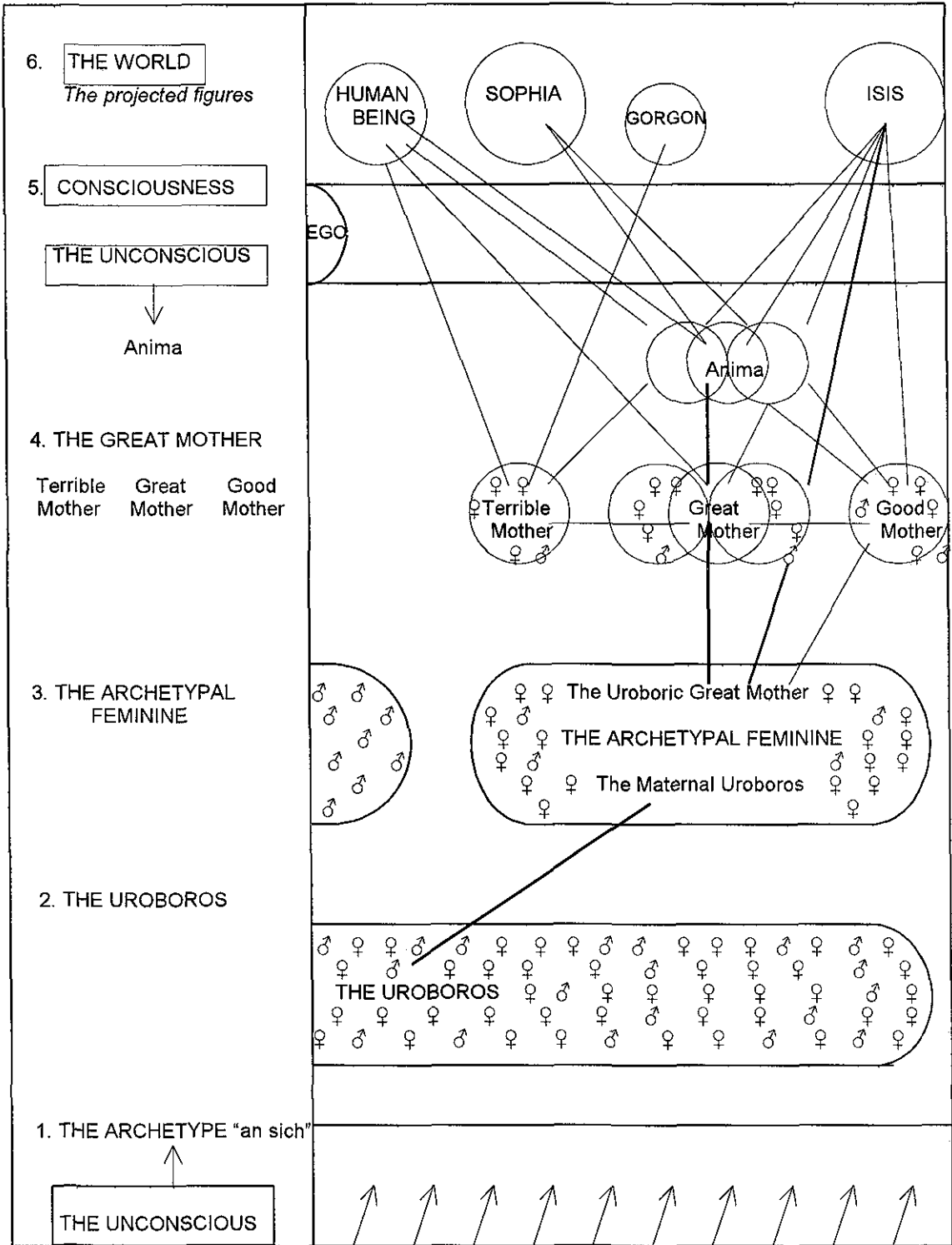
2. 4. 1. Mujer original (La Gran Madre)

La teoría del arquetipo jungiana afirma el símbolo universal, que no está limitado en el individuo o su circunstancia cultural. Es una aserción del elemento universal en el ser humano, diferente a los símbolos arquetípicos freudianos, los cuales tienen que analizarse dentro de su propia cultura. Mejor dicho, es una búsqueda de la posibilidad de la imaginación humana heredada desde los tiempos remotísimos. Las imágenes primordiales que han repetido las formas idénticas en mitos o leyendas del nivel mundial, las llama Jung "arquetipos".²⁶² Erich Neumann, basado en la teoría jungiana, intenta analizar sobre la Gran Madre, uno de varios arquetipos.²⁶³

En el diagrama de la página siguiente, el Uroboros es el símbolo de la etapa primordial de la mente en que todavía no son desarrollados la conciencia y el ego del hombre, esto quiere decir, el estado de caos o inconsciente. En el elipsógrafo del Uroboros, están mezclados lo positivo y lo negativo, lo femenino y lo masculino, lo consciente y lo inconsciente. Los padres primordiales que simbolizan la totalidad del Uroboros, se diferencian en dos; la Gran Madre (The Great Mother) y el Gran Padre (The Great Father).

²⁶² Carl G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, p. 67.

²⁶³ Cf. Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Nueva York, Princeton University Press, 1991, pp. 18-38.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

En total, se constituye en tres estratos: el Inconsciente, la Conciencia y el Mundo. De nuevo, el primer estrato se divide en cuatro niveles; el primer nivel es de la actividad de arquetipos y la realidad invisible. El segundo es del Uroboros. Neumann dibujó nada más que una parte del lado derecho pues le interesaba sólo el desarrollo de la fase femenina. De ahí, podemos suponer que se encuentran lo Masculino arquetípico y el Gran Padre al lado izquierdo.²⁶⁴ Así, en el tercero, se ejerce la división entre lo Masculino arquetípico y lo Femenino arquetípico. Éste tiene los elementos femeninos predominantes, inclusive los masculinos, aunque son pocos. En el cuarto aparece la Gran Madre entre la Buena Madre y la Terrible Madre; pero a la vez pueden integrarse en la primera. Pasando el estrato de la conciencia, desde la Gran Madre se proyectan Sophia, Gorgon, Isis y la mujer como un ser humano. El aspecto exterior de la mujer paciana como naturaleza corresponde a esa estrato del Mundo. El individuo (u hombre), es decir, el ego experimenta las formas de los dioses como realidad porque el Olimpus de Grecia y sus dioses se encuentran en el mundo exterior, no en el interior de los hombres.

Aunque el diagrama de Neumann es principalmente para explicar los estratos del inconsciente, cuando lo comparamos con los aspectos de la mujer en Paz, encontramos una sorprendente coincidencia. La mujer en el poeta integra todas las mujeres del diagrama; aparece como Gran Madre urobórica, o como Gran Madre, o como diosa mítica, o como mujer de carne y hueso. Al definir su "otro" poético, se puede apropiarse de la misma manera. Rachel Phillips, citando el mito antiguo mexicano, intenta la

²⁶⁴ Un dios masculino por excelencia puede ser andrógino tanto como una Diosa Madre. Por consiguiente, si decimos que los seres supremos de los primitivos son –o han sido– andróginos, esto no excluye en modo alguno su "masculinidad" o su "feminidad". Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, pp.189-190.

comparación de Melusina,²⁶⁵ del poema de Paz, con Xochiquetzal, la diosa venerada junto con Xochipilli (príncipe de las flores) por los antiguos habitantes de lagos de Xochicalco y Chalco. Para los aztecas, Xochiquetzal es la diosa de las flores, la belleza y el amor. Se caracteriza principalmente por llevar dos grandes penachos enhiestos, hechos de pluma de quetzal.²⁶⁶

Melusina aparece de nuevo, guardiana del conocimiento secreto, mujer-serpiente que el hombre no debe ver nunca, pero que maldice con el conocimiento prohibido a aquellos que la ven.

Este viaje subterráneo del alma encuentra también su correlato objetivo en la peregrinación de Quetzalcóatl, que también buscó y alcanzó el conocimiento oculto encarnado en la mujer, cuando la figura Melusina se sustituye por la de «los ojos de una niña ahogada hace mil años». Una de las versiones del pecado de Quetzalcóatl relata que fue inducido a emborracharse por unos demonios al servicio de un espíritu malvado, Tezcatlipoca, que le envió una prostituta llamada Xochiquetzal. Xochiquetzal era en realidad diosa de las prostitutas y del amor, e idéntica a la Gran

²⁶⁵ Figura heráldica, mitad mujer, mitad serpiente, que se representaba bañándose en una cuba y mirándose en el agua en ademán de arreglarse el tocado. Como mito, es hada o sirena de la Francia central, cuyo cuerpo terminaba en cola de pez. Se enamoró de ella el conde Raimondo de Poitiers, quien la raptó, llevándose también sus tesoros. Melusina mandó construir para su esposo el magnífico castillo de Lusignan y no se dejaba ver más que sobre la más alta torre del castillo y enlutada, cuando iba a morir alguna persona de la familia. Raimondo, instigado por su hermano, el conde de Forét, sorprendió a Melusina en el baño, y al descubrir su verdadera naturaleza, huyó la sirena transformada en dragón o serpiente. Esta leyenda sirvió de asunto a una novela de Juan de Arras (1387), que la dedicó al duque de Berry. Melusina aparece como hija de un rey de Albania y de una hechicera que había otorgado a su hija la facultad de transformarse en sirena, todos los sábados, por lo que ésta en tal día se aislaba sin recibir a nadie. Cf. *Enciclopedia universal ilustrada: Evrepeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe.

²⁶⁶ Cf. Bodo Spranz, *Los dioses en los codices mexicanos del Grupo Bergia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 399. También véase Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 66.

Madre del Universo. Así, al alcanzar el conocimiento carnal de Xochiquetzal, Quetzalcóatl retorna a Xochipilli, el hijo-amante de la Diosa Madre.²⁶⁷

Sin embargo, la mayor característica de Xochiquetzal no es de la Gran Madre sino la diosa en el estrato del Mundo proyectada por el Uroboros. Entonces, para los aztecas, ¿qué diosa corresponderá a la Gran Madre (urobórica) de Neumann? Coatlicue tiene la característica urobórica del caos y los elementos femenino y masculino a la vez. La gran escultura de Coatlicue que se conserva al lado izquierdo de la Piedra de sol en el Museo Nacional de Antropología en México es representada con pies y manos en forma de garras, una falda de serpientes entrelazadas y flácido pecho cubierto por un collar de cráneos, manos y corazones humanos. La cabeza de la diosa falta y del cuello cortado brotan dos chorros de sangre que forman dos cabezas de serpientes. Lo que nos llama la atención es que su cuerpo es desmembrado y deformado. Estos aspectos dicen que Coatlicue como Gran Madre en Mesoamérica, simboliza el caos primordial todavía no diferenciado. Ese caos es el estado en que todavía las cosas no nacen y la conciencia humana no está ordenada. Pero, está durmiendo en el cuerpo de ella la gran energía; cada momento cuando tiene oportunidad de embarazarse, da a luz a los dioses. Así es que, Coatlicue tiene el lugar de Madre de los dioses y de ella nacen varios dioses, inclusive Huitzilopochtli.²⁶⁸ Enfocado el interés en el

²⁶⁷ Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, pp.38-39.

²⁶⁸ Cf. Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. También véase Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 109-111.

dinamismo de Coatlicue, Justino Fernández dice que ella ofrece la mundivisión sobre los dioses y los hombres:

Lo importante ahora es encontrar el *ser* histórico de la mundivisión azteca, es decir: el *ser* de los dioses y el *ser* de la existencia humana, ambos en relación esencial, para llegar a comprender el *ser* histórico de la belleza de Coatlicue, que es nuestro objetivo final.

Los aztecas vivieron el principio del movimiento en los dioses, en la vida, en el hombre y en todo ser generado por ellos, por eso su cultura y su arte tienen un sentido dinámico, tras de un aparente estatismo. El *ser* de su mundivisión es dinámico. Mas hay que aprender el sentido profundo de ese dinamismo, hay que comprender cómo lo sintieron, pensaron e imaginaron, y para eso hay que volver a *Coatlicue*, para no apartarnos de nuestro punto de partida y de llegada.²⁶⁹

El yo hueco y herido da al tú uno de los nombres de la mujer: Melusina, de quien sólo quedó su grito anunciador de la desdicha. Melusina deja de ser mujer para convertirse en "atroz escama"; su presencia se vuelve ausencia.

no hay nada en mí sino una larga herida,

:

yo vi tu atroz escama,

Melusina, brillar vercosa al alba,

²⁶⁹ Justino Fernández, *Coatlicue, estética del arte indígena antigua*, México, Centro de Estudios Filosóficos, 1954, pp. 249-250. Citado por Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 51.

dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista, barajando
viejas fotos,²⁷⁰

«Piedra de sol»

Melusina muestra variedades de la mujer paciana en su cuerpo. Primero aparece como una hada; una mitad es de hombre y la otra es de pez, luego se vuelve la mujer del conde Raimondo, pero vencida por la curiosidad del ser humano, se convierte en una serpiente. Cuando uno mira a las Gorgonas (Medusa, Eurialde y Esteno). Sus cabezas están cubiertas de serpientes en vez de cabello, se convierte en piedra por el horror. En cambio, en el mito de Melusina, ella misma se transforma y desaparece. Hay que recordar que se relaciona con la esencia del ser o el mundo del inconsciente según el diagrama. Por su parte, la estrofa del poema es la descripción de la experiencia de la otredad. Pero el yo es un ser temporal que se enferma, envejece y corre hacia la muerte. Las fotos son sólo los documentos del tiempo; los rostros eran del yo, pero ya no lo son. ¿Sólo regresamos a la ceniza, nada, o se encuentra algo esencial que pueda llamarse por "lo eterno" en nuestro fondo? Conservado su secreto, Melusina cae al abismo sin límite. Rodolfo A. Borello analiza esta estrofa con detalles citando la opinión de Rachel Philips.

²⁷⁰ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 266-267.

Según Philips, Paz conoció el mito provenzal de Melusina a través de la lectura de los surrealistas y, en especial, de André Breton.* Lo que resulta importante es explicar cuál es el sentido de esta segunda referencia al *roman* de Jean D'Arras. Parece que Paz no leyó el original del siglo XV. Lo único semejante es la mención del gran grito que precedió a su desaparición. Creemos que Paz menciona aquí a Melusina haciendo de ella un ejemplo de cómo la felicidad y el amor entre dos seres puede existir por sobre el destino, las leyes, los hados y la sociedad. Pero esa felicidad, ese pleno goce del mundo y del amor, está siempre amenazado por los malvados, por los pequeños, por los envidiosos que, incapaces de un amor y una ternura auténticos, se empeña en destruirla y aplastarla.²⁷¹

Aparte del análisis superficial de Borello, podemos suponer que Paz quería intentar otra cosa. La serpiente tiene el elemento sensual y a la vez algo frío. Así que funciona como un símbolo de coexistencia de atracción y repulsión. Este atributo es muy parecido a la descripción de la presencia de la otredad.²⁷²

En el diagrama de Neumann, el Anima queda entre las mujeres o las diosas del mundo y la Gran Madre. Por eso, es relacionada intimamente con las diosas proyectadas por el Inconsciente. Según Jung, en el

* (nota original) Cf. Rachel Philips, *The Poetic Modes of Octavio Paz*, Londres, Oxford University Press, 1972, pp. 17-18.

²⁷¹ Rodolfo A. Borello, "Relectura de «Piedra de sol»" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, homenaje a Octavio Paz, vol. 115, núm. 343-345, 1979, p. 427.

²⁷² Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 129-130.

inconsciente de hombres y mujeres están escondidos el *anima* y el *animus*; el *anima* es la característica femenina en el inconsciente de los hombres, el *animus* es la masculina en el de las mujeres. Así, los hombres y las mujeres como personalidad exterior poseen su diferente personalidad interior y esas dos personalidades unidas, forman un individuo.

Mientras, la persona en la poesía es una personalidad exterior creada para la eficiencia poética. La palabra "persona" en latín significa la máscara de la tragedia griega con que los actores se comportan conforme el carácter de la máscara. El poeta también, como un dramaturgo, puede crear una persona de la distinta característica de la de sí mismo. Por esa razón, se necesita mucho cuidado cuando intentamos analizar los poemas con la relación directa entre la vida cotidiana del poeta y las palabras del sujeto lírico. Ya ha sido mencionado en la primera parte de la tesis, 1. *Ser y deseo*, que los contenidos tratados en los poemas y los ensayos de Paz no están limitados en la conciencia personal, es decir, son respecto a los problemas comunes con que nos enfrentamos: los del ser. Pero eso no significa que el sujeto lírico coincida con el propio Paz. Según Pedro Serrano el poeta mexicano ha utilizado sus ensayos para formar su nueva imagen personal:

Para Paz fue una intensión doble: estaba utilizando esos textos para ocultar su propio yo detrás de la figura pública del escritor, y al mismo tiempo estaba tratando de fortalecer los defectos de su propia personalidad insegura a través de la escritura de esos textos.²⁷³

²⁷³ Pedro Serrano, *Ética y estética en la poesía de la modernidad T. S. Eliot y Octavio Paz*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 280.

El hablante en la poesía es sólo una máscara inventada para transmitir de forma apropiada su intención poética. La separación del autor y su obra fue el tema principal del *New Criticism*. No obstante, la obra es el resultado del pensamiento del autor quien vive la vida personal. Aquí tenemos el dilema de interpretación al leer las obras. Afortunadamente, en el caso de Octavio Paz, casi se coinciden al menos sus obras poéticas y sus pensamientos en los ensayos, y en la mayoría de su poesía los narradores poéticos mantienen la voz masculina. Por consecuencia, Paz ejerce el trabajo de buscar la contraparte de su persona, *anima*, a través de su itinerario poético. En ese sentido, los poemas de Paz pueden llamarse “poemas por la *anima*”. Su tema es la imagen de la *anima* que funciona en el inconsciente de los hombres, la cual aparece por el objeto del narrador poético, es decir, la mujer.

En cambio, para Manhae la persona poética misma es su *anima*. Adoptada la estructura del amor tradicional coreana, influido por el confucianismo, Manhae mantiene la voz femenina en su poesía. La tradición de la voz femenina también se encuentra en varios poemas en Corea que reflejan el amor en la realidad. Así que, en contraste con el poeta mexicano, el sujeto lírico de *Silencio de nim* es *anima* del poeta y su objeto de amor es el personaje “*nim*”, que muestra los aspectos masculinos. Por tanto, *Silencio de nim* es la poesía de *anima* en busca del Gran Padre en la parte izquierda del diagrama de Neumann.

2. 4. 2. Destruyora y creadora

En México la veneración sobre las diosas está arraigada profundamente; los aztecas veneraban tanto a Tonantzin²⁷⁴ como los mexicanos de hoy, a la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, las dos diosas no podían satisfacer a Octavio Paz. El lugar hacia el cual dirigió su vista fue un país lejano: la India. En el tantrismo de la India, él encontró la veneración sobre la diosa pero más sistemática, la que podría darle una clave del principio del universo. En el hinduismo tántrico, Shiva es la energía original y la realidad absoluta. Mientras Sakti (o Parvati), tanto una parte como contraparte de Shiva, es una presencia concreta para enseñar al hombre. Al aparecer Sakti, Shiva se convierte en la energía masculina, y Sakti ejecuta el papel femenino. Sakti le pregunta el origen del universo, y Shiva contesta con la danza. El universo comienza por la conversación infinita de estas dos energías. La danza de Shiva es un aspecto de las imágenes que crea y destruye el mundo y a los hombres. Es una metáfora de la energía cósmica que preside la vida y muerte de todas las cosas, de modo que Paz acepta a Shiva y a Parvati como una imagen original del mundo, no como los dioses:

Shiva y Parvati:
los adoramos
no como a dioses,
como a imágenes
:

²⁷⁴ Diosa azteca de la tierra, cuyo nombre náhuatl significa “nuestra madre”. Su templo estaba en el Tepeyac, en el lugar en que actualmente se alza la Basílica de Guadalupe.

Shiva:

tus cuatro brazos son cuatro ríos,
cuatro surtidores.

Todo tu ser es una fuente
y en ella se baña la linda Parvati²⁷⁵

«Domingo en La Isla de Elefante»

En el hinduismo tántrico, la pasión del ser humano que trata de entrar a la corriente de la energía original (Shiva y Sakti), hace posible liberar de la ignorancia y el estado del ser dividido. Mientras que, en la poesía de Paz, el amor hace posible recobrar la pérdida y la unión con el Otro. Sus prácticas son esfuerzos basados en la identificación entre *atman* y Brahman para llegar a la unión del yo y el universo por medio de los cuerpos de hombre y mujer. Para ellos, el amor de los amados representa el erotismo del universo; el abrazo profundo de Shiva y Sakti. Después de la transformación de la naturaleza en el cuerpo femenino, el amor de la pareja en la poesía de Paz es igual que el acto sexual de los tántricos. En «Piedra de sol» o «Noche en claro», no se pueden distinguir el amor de los amados y el del yo y el mundo.

Una de las características tántricas es el elogio del papel activo en los elementos femeninos del universo. Esa característica se muestra por Sakti, diosa materna que es la creadora y criadora de todos los seres. Según Philip Rawson, "Las imágenes sobre las cuales el Tantra hindú se concentra son imágenes femeninas", y aunque el elemento masculino sí tiene un papel en el ritual tántrico, la adoración "está dirigida

²⁷⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 469.

primordialmente a una forma u otra de la diosa".²⁷⁶ Heinrich Zimmer añade: "El desarrollo tántrico apoyó al regreso al poder en el hinduismo popular de la figura de la Diosa Madre de los nombres innumerables - - Devi, Durga, Kali, Parvati, Una, Sati, Padma, Candi, Tripura-Sundari, etc."²⁷⁷ Esa diosa es Sakti, la fuerza activa de lo absoluto, el origen de todas las formas. Pues, Brahman es lo absoluto más allá de toda la forma o nombre. Por esa razón, Shiva tiene lo absoluto en potencia. El universo, el mundo de las formas y la diferenciación (*maya*) nace de la relación entre Shiva, lo absoluto en potencia y Sakti, la fuerza activa. El deleite de Sakti es dar lugar a todo lo existente en crear:

Este universo es una parte del Juego de la Diosa, Ella busca el Gozo de la manifestación en cada actividad y forma. Cada individuo es esencialmente un foco de su Fuerza auto-desplegada con el fin de repetir su inalineable Deleite de Ser.²⁷⁸

Así, la diosa disfruta de la alta posición y sube al nivel de la fuerza universal porque se considera que el principio femenino ejerce el papel activo de la conciencia fundamental. Por esa razón, al menos en el hinduismo tántrico, la mujer tiene más importancia que el hombre. No obstante, el principio masculino no es inferior al femenino. Sólo por su papel dominante, Sakti está relacionada más íntimamente con los

²⁷⁶ Philip Rawson, *op. cit.*, p. 66. Citado por Roberto Santiago Miranda, *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, tesis doctoral, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989, p. 268.

²⁷⁷ Heinrich Zimmer, *Philosophies of India*, Princeton University Press, 1967, pp. 568-569. Citado por Roberto Santiago Miranda, *op. cit.*, p.268.

²⁷⁸ Citado por *Ibid.*, p. 269.

humanos. Sakti, deificación del principio femenino, preside a todas las criaturas; desde lo creativo hasta lo destructivo, desde el deseo corporal hasta el noble, desde la benignidad hasta el horror. Ella simboliza la fuerza de circulación del universo. Pero, a veces, Shiva representa el papel de su pareja porque es el principio original antes de ser dividido en dos: el masculino y el femenino.

Dado que Shiva es un dios sólo un poco más personificado que Brahman (lo absoluto), el papel concreto de creación y destrucción se encarga a sus parejas. Devi y Parvati ejercen el trabajo creativo y positivo. Ellas como útero del universo llenan los espacios de criaturas interminables. La idea de que lo femenino realiza la creación y genera la vida es muy común. Por ejemplo, en el libro chino *Yeol Ja*, se describe que el valle oscuro es el origen de todas las criaturas: "La deidad inmortal de valle, la cual se llama la hembra oscura. La vulva de la hembra oscura, la cual se llama la raíz del cielo y la tierra. De allí todo mana a hilo sin terminar".²⁷⁹ Como se ha dicho en *El laberinto de la soledad*, la mujer en Paz es una figura enigmática.²⁸⁰ Ella tiene las imágenes de la fecundidad y la vida, al mismo tiempo, las de la destrucción y la muerte.²⁸¹ En el

²⁷⁹ *Yeol Ja*, trad. y notas por Gyeong-Tak Kim, Seúl, Hanguk-Jayugyoyang-Chujinhyeo, 1969, pp. 237-238. "谷神不死 是謂玄牝。玄牝之門 是謂 天地之根 綿綿若存 用之不槿。" * *Yeol Ja* es la pronunciación coreana de 列子.

²⁸⁰ "La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad... ". Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 1994, p.73.

²⁸¹ El cuerpo de la mujer que hemos seguido es de encarnación de la naturaleza. Así es que la naturaleza es también una escena donde coexisten la muerte y la vida: "La naturaleza no es sino unión, dispersión y reunión de elementos, perpetua combinación de sustancias. No hay vida o muerte. Tampoco reposo. Sade imagina a la materia como un movimiento contradictorio, en expansión y contracción incesantes. La naturaleza se destruye a sí misma; al destruirse, se crea. Las consecuencias filosóficas y morales de esta idea son claras: según ocurrió cuando

tantrismo, Kali aparece como la diosa que preside la muerte y la destrucción. Hasta su nombre significa "la Negra", cuyo color sugiere su papel negativo y horrible. Su rostro como un monstruo pavoroso también intensifica su negatividad:

Las representaciones de Kali se distinguen por su pavoroso aspecto: es una mujer negra con los ojos inyectados de sangre, cuya lengua sobresale entre los comillos, la sangre mancha su rostro y su pecho y sus cabellos se erizan; lleva en torno al cuello una cadena de cráneos, que también rodean su cintura, y de sus orejas penden cadáveres. Danza sobre el cuerpo de un muerto. Tiene cuatro manos: una blande una espada, otra lleva una cabeza cortada, pero las dos restantes se tienden para bendecir y proteger a sus adoradores.²⁸²

El poema siguiente dedicado a quien pintó los murales en los mausoleos de la dinastía Lodi (1451-1526), en Delhi, los describe en detalle y nos invita a la imaginación más allá de los dibujos. Lo más importante de las descripciones es el contraste entre el color rojo y el negro. El rojo es el símbolo de la vida y la vitalidad, a la vez, representa el color de la sangre en los rituales de sacrificio. Por la vivacidad y satisfacción del dios tienen que morir los hombres o los animales. El sacrificio ritual es un fenómeno universal: el judaísmo tenía el rito de sacrificar la oveja aunque después se convierte en el de vino de consagrar en el cristianismo. Paz tiene en cuenta de homogeneidad comparando el sacrificio azteca y el tántrico; los

intentamos distinguir entre pasiones lícitas y prohibidas, desaparece la diferencia entre creación y destrucción". Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, pp.44-45.

²⁸² Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*.

tienen el mismo sexo. Lo dice porque su mujer tiene las dos características juntas: la negativa y la positiva.

Moscas y sangre.

En el patio de Kali

trisca un cabrito.

Del mismo plato comen
dioses, hombres y bestias.

Sobre el dios pálido

la diosa negra baila,

Decapitada.

Calor, hora rajada,
y esos mangos podridos... ²⁸⁴

«El día en Udaipur»

Este poema también trata el tema del sacrificio; en los santuarios de Kali se practica el sacrificio de cabras. Si en el poema «Al pintor Swaminathan», mirando las pinturas de los mausoleos, el poeta vuela con las alas de la imaginación de ligar a la India con México; en este poema, describiendo el paisaje de los santuarios, intenta reconstruir y reinterpretar el rito de sacrificio. El poema original está formado con una serie de catorce *wakas* (5 / 7 / 5 7 / 7). Las partes citadas aquí son el noveno y el décimo. En el primer verso de los dos *wakas* citados, sólo las palabras “moscas y sangre” huelen a la muerte del patio de Kali. La aparición del cabrito lo asegura más. Pero, dos versos siguientes (7 / 7), dicen que los dioses, los hombres y las bestias comen el muerto del mismo plato. Puesto que todas

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 403.

las criaturas inclusive los hombres son reflejos de los dioses, los tres se reflejan uno a otro. Por eso, se puede decir que el dios come la bestia o al hombre, y el hombre come la bestia y al dios. Si considera que en épocas remotas el cuerpo humano se ofrecía al dios, en vez de los animales, es una prueba de que la muerte de los cabritos se puede sustituir por la de los hombres. Además, los dioses como cultura son las criaturas de los humanos y las expresiones exteriores del mundo interior. En consecuencia, dioses, hombres y bestias viven lo mismo. Por esa razón, la diosa negra en el patio está decapitada. Así, en el lugar de las muertes de criaturas pueden entrar hasta los dioses.²⁸⁵ Sin embargo, la imagen de Kali no es siempre negativa; a las personas que buscan el conocimiento de Dios les destruye la ignorancia y las bendice. Aparte de la diosa de muerte y destrucción, a veces es la de creación y fecundidad porque son las manifestaciones de Devi, otro nombre de Kali. Así la diosa Kali tiene características contradictorias, las cuales provienen del hecho de que muerte y creación siempre se relacionan con vida y creación.

2. 4. 3. Varios rostros y la voz del poeta

La Gran Madre o la destructora o la creadora son nada más que unas partes de la mujer de Paz, además de ellas, aparece como niña, madre, mujer sexual o mujer desesperada. Su variedad de aspecto significa que

²⁸⁵ Paz introduce la interpretación sobre el mito de Kali de Henrich Zimmer; cuando baila Kali sobre el cuerpo de Shiva, en su frenesí se descapita a sí misma. Cf. Octavio Paz, *Obra poética*, p. 785.

no puede definirse con una personalidad puesto que posee varias imágenes. En «Piedra de sol» el poeta menciona los nombres de las mujeres: Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, quienes son las protagonistas del amor desgraciado. Ellas equivalen a todas las que fueron amadas a través del tiempo, por eso sus rostros son innumerables y poseen todos los nombres. A través de ellas, el poeta muestra la pasión y la desesperación del yo hacia el tú:

he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube,
eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
al alma y la divide de sí misma,²⁸⁶

«Piedra de sol»

Melusina es la protagonista de la leyenda de Lusignan, Laura es la amada de Petrarca, Isabel es la amada de Garcilaso y Perséfone es la mujer del dios del inframundo, Hades. El amor de María es un poco diferente a los de las otras porque trata el amor entre la madre y su hijo, pero también sufrió el amor trágico como la piedad que representa la Virgen María sosteniendo el cadáver de su Hijo descendido de la cruz. El tú es todas estas mujeres y no es una determinada. Y es todo el tiempo, todos los

²⁸⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 263

árboles, todos los animales, todas las estrellas, todas las nubes. Incluso la muerte y la vida pertenecen a "ti". Debido a que el tú aparece en todas las cosas del mundo y es algo que abraza la totalidad del mundo, no puede ser uno determinado de ellas. Pero, en los siguientes versos "todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos un solo instante", la mujer que busca este poeta será sólo una, la cual no es una de las mencionadas antes, sino la que las incluye a todas. La mujer ideal en el poema es la fuente generadora que concibe todo lo creado; es el total del sexo femenino. A través de las palabras "fantasma de la orilla" podemos entender que las que se mencionan en el poema no son el fin del yo:

Quisiera decirte adiós, besar tu falda,
niña, mujer, fantasma de la orilla,
Madre, quisiera decirte adiós.²⁸⁷

«Adiós a la casa»

El siguiente poema da cuenta del atributo de la mujer que quiere encontrar el sujeto lírico:

Eloísa, Perséfone, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos,
cara de árbol y de panadero,
de chofer y de nube y de marino,
cara de sol y arroyo y de Pedro y Pablo,

²⁸⁷ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 13.

Kabul, repite una vez más el primer verso “El presente es perpetuo” y se traslada a la escena de París. Ahora aparece una muchacha y la describe como una anécdota, sugiriendo una relación sexual con ella. Paz jamás olvida el amor al cuerpo y al alma aun cuando habla de la mujer encarnada de la naturaleza o de la mujer histórica o de la diosa religiosa. Cuando aparece la muchacha que va a hacer el amor con el poeta, el contenido del poema se transforma; debido a ella, mejor dicho, al amor con ella, todas las cosas y los paisajes que ha experimentado o visto, todas las historias y hasta las cosas de otros muestran sus rostros. Esa muchacha es la ventana del mundo y la transparencia del mundo. Al fin, se ve hasta el universo en que Shiva y Parvati se acarician. La expresión “tus piernas abiertas / el salto blanco” es muy sensual; sugiere la coincidencia entre el momento del éxtasis a través del acto sexual y el salto mortal a la otra orilla. “La espuma” intensifica el sexo entre los dos y huele a la vacuidad a la vez. El poeta, mirando el paisaje del bazar de Kabul, recordaba un amor en París y ahora está describiendo en vivo la transparencia que ha visto durante la relación amorosa con la muchacha. La experiencia pasada del salto mortal revive en un momento, ahora. Allí podemos adivinar dos eternidades; una es de la parada del tiempo en el pasado, la otra es de su resurrección perpetua en el recuerdo. El concepto de la eternidad es inefable. Está relacionada con el tiempo, pero no es el tiempo. Por eso, el momento de la eternidad lo expresa por “una muerte de los tiempos”.²⁹¹ Y la frase “volvimos al día del comienzo” significa regresar al origen del tiempo, a la eternidad antes de correr el tiempo.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 33.

En «Primavera y muchacha», la niña muestra un paso hacia lo absoluto. Esto es la interpretación analógica de la flor que abre sus pétalos para el sol, su ser absoluto (aquí, la flor es femenino y el sol, masculino). La figura de la niña quien ofrece el paso hacia lo absoluto presenta la belleza absoluta e ideal (“Belleza sin apoyo”) y sus ojos tienen todo lo creado. Sus ojos son la ventana que representa el mundo. En este momento el cuerpo de la niña es muy semejante al de la mujer como *mandala* que enseña el mundo *nirvana*. Y la imagen del instante (“un parpadeo”) sugiere el instante de sabiduría transcendental en el budismo. “Todo reaparece en el mismo ojo / Brilla el mundo” sería la imagen del *Aleph* de Borges.²⁹²

Tu cuerpo se abre como una mirada
Como una flor al sol de una mirada
Te abres
Belleza sin apoyo
Basta un parpadeo
Todo se precipita en un ojo sin fondo
Basta un parpadeo
Todo reaparece en el mismo ojo

²⁹² Borges describe el estado de iluminación a través del cuento “El Aleph”. Cuando ve un objeto radiante del tamaño de una moneda en un sótano, el narrador dice: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré... El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde... vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena... vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré...” Jorge Luis Borges, “El Aleph” en *El Aleph*, Madrid, Alianza, producida y distribuida por *Patrria* en México, 1994, pp. 169-171.

Brilla el mundo
Tú resplandeces al filo del agua y de la luz
Eres la hermosa máscara del día²⁹³

«Primavera y muchacha»

En contraste con la muchacha que hace el mundo transparente y ejerce su papel como puente hacia lo absoluto, la virgen siguiente es el aspecto de la mujer que está desesperada sin encontrar la puerta de la libertad completa:

Ella se aleja del jardín desierto
y por calles lluviosas llega a casa.
Llama, mas nadie contesta; avanza
y no hay nadie detrás de cada puerta
y va de nadie a puerta hasta que llega
a la última puerta, la tapiada
la que el padre cerraba cada noche.
Busca la llave pero se ha perdido,
la golpea, la araña, la golpea,
durante siglos la golpea²⁹⁴

«Virgen»

La virgen busca su rostro verdadero y su raíz en “el jardín desierto” y pasando las “calles lluviosas”, llega a una casa, pero no es tan fácil entrar en ella. No es una casa común: está rodeada de varios muros. Aunque llama a la puerta, nadie contesta. Por eso, la virgen misma tiene que abrir las puertas que interrumpen su avance. Sin embargo, ante la última llega a

²⁹³ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 142.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 117-118.

desesperarse porque no puede entrar en la casa donde vivía. El obstáculo de su entrada es su padre, igual que el padre en *La hija de Rappaccini*; el segundo impide a su hija salir de casa, en cambio, el primero, entrar en ella. No obstante, ambas puertas simbolizan lo mismo, un obstáculo que impide conseguir la libertad completa. A esa libertad pueden llegar a través del encuentro con su identidad y la comunicación con otro mundo. El verso “Busca la llave pero se ha perdido” nos da cuenta de que antes la tenía y después la perdió. Sin esa llave ha golpeado durante siglos. Aquí, el poeta sugiere que abrir la puerta no es limitado en un individuo, sino es una misión encargada a todo el mundo. Cada siglo el muro crece más alto y a cada golpe la puerta se cierra más fuerte. Al fin, la virgen desesperada reclama a su padre o sea Dios:

*Señor, abre las puertas de tu nube,
abre tus cicatrices mal cerradas,
Llueve sobre mis senos arrugados
llueve sobre los huesos y las piedras,
que tu semilla rompa la corteza,
la costra de mi sangre endurecida.*²⁹⁵

Las letras itálicas dan más énfasis en su exclamación. En esta parte del poema, la puerta se transforma en varias metáforas. La nube da la imagen de la puerta ligera y opaca, es decir no se puede distinguir con claridad. Las palabras “cicatrices mal cerradas” sugieren que su búsqueda de algo precede de la herida original y es una metáfora de la puerta mal cerrada. Ella sigue una luz que se ve entre la fisura de la puerta. Entonces esa luz

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 118

será una esperanza destinada y maldecida. Pasando el tiempo ella envejece como una criatura dominada por el tiempo cruel. Si el tú no moja el cuerpo con lluvia, ella será como las piedras o los huesos sin vida. Todavía su sangre no está corriendo, pues cuando se abra la puerta, ella encontrará el momento de nuevo nacimiento. Ya que el título <Virgen> contiene el sentido del acto sexual latente, la lluvia anhelada por ella es una sugerencia del sexo entre el tú y la virgen. A pesar de la imagen del sexo, parece que este poema no menciona el amor de los amados directamente, sino adopta el deseo de la virgen que espera su amor ideal.

La desesperación y la exclamación de la virgen es muy parecidas a las del yo, mejor dicho, el sujeto lírico. En la mayoría de los poemas de Paz, el protagonista que se desespera en busca de "ti" era siempre el yo. En consecuencia, la voz y la tristeza de la mujer en el poema <Virgen> son del yo. El cambio del género de la voz del hablante también aparece en el drama poético *La hija de Rappaccini*. Un rato después del encuentro con Juan en el jardín, Beatriz saca las palabras siguientes de su boca. Por la característica de un drama, aprovechando su corriente natural, el autor usa la voz de la mujer:

El mundo empieza en ti y acaba en ti... Al verte, recordé.
Recordé algo extraviado hace mucho tiempo, pero cuya
huella era imborrable, como una herida secreta; algo que de
pronto surgía frente a mí para decirme: mírame, recuérdame,
ese que olvidaste al nacer, ése, soy yo... Antes de conocerte
no conocía a nadie, ni siquiera a mí misma.²⁹⁶

²⁹⁶ Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*, pp. 39-40

Esto lo dice la hija de Rappaccini, Beatriz, mirando al joven estudiante, Juan. Paz describe el encuentro de los dos jóvenes como un reencuentro de su otra parte perdida del ser al nacer.

Me basta con mirarte. Me basta con tu mirada. No soy dueña de mí, no tengo existencia propia, ni cuerpo ni alma. Tu pensamiento me penetró, no hubo cueva ni escondrijo al que no llegaras. No hay espacio en mí para mí. Pero yo no quiero estar en mí, sino en ti. ¡Déjame ser uno de tus pensamientos, el más insignificante! Y después, olvídate.²⁹⁷

Estas palabras se encuentran en la parte más adelante de la obra, cuya expresión está formada de su excesiva humildad y la alteza del tú, las cuales sólo se pueden entender en el apogeo de amor. Beatriz se enamora de Juan a primera vista y hace referencia de la unión completa en amor. Pero podemos leer que el autor no trata sólo el amor entre mujer y hombre. Las palabras de Rapaccini, después de haber tomado el antídoto de Baglioni, médico y amigo del padre de Juan, tienen algo de budismo:

Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo, ¡cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, desuelve mi memoria! Ya caigo, ¡caigo hacia dentro y no toco el fondo de mi alma!²⁹⁸

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 54.

Es igual a otras descripciones de los estados de éxtasis de amor y el instante de iluminación. Pero, es uno de los ejemplos escasos en que muestra la posición de la mujer. En la mayor parte de su poesía, no menciona la posición de la mujer concretamente, porque para él la Otra siempre ha sido mujer. Por esa razón, esta mención es muy importante para determinar su pensamiento del amor y la otredad. Si en el lugar del hablante, Rapaccini, ponemos al yo o al poeta y en vez de jardín, árbol, hermano, hijo, amante, esposo, a la mujer, se puede mantener la estructura anterior. Pero no provoca tanto problema para entender este poema (aunque su forma es un drama, Paz lleva esta obra en su *Obra poética*) sin cambio en las posiciones de los personajes porque en el caso de la lectora femenina, es más natural.

Sin embargo, el poema <Virgen> no se puede explicar de la misma manera con *La hija de Rappaccini*. Antes de los versos en itálicas la mujer ha sido descrita por la tercera persona y de repente cambia la focalización. Aquí vamos a proponer una nueva posibilidad de interpretación sin sustituir la estructura que ha mantenido su poema. Si lo que el poeta quiere ver en su objeto, la mujer es el rostro de su ser, por más que aparezcan varios aspectos de la mujer, serán nada más que las variaciones del yo, a la manera budista, el reflejo de la mente del yo. Por esa razón, mi deseo es su deseo y viceversa. Considerada esta base poética, podemos decir que no ha ocurrido ningún cambio.

2. 5. Signos y mujer

2. 5. 1. Cuerpo y signo

Cuando hablamos de la identificación entre cuerpo y signo, al mismo tiempo, tenemos que mencionar la identificación entre naturaleza y signo, ya que hemos visto cómo se transforma la naturaleza en el cuerpo de la mujer. En los poemas de Octavio Paz, están mezcladas dos visiones; una es que la naturaleza es signo, la otra es que el cuerpo es signo. Sin embargo, ambas dicen lo mismo porque ya la naturaleza está corporeizada en la mujer.

La creencia en la identidad entre cosas y nombres es el pensamiento primordial: Desde la prehistoria los primitivos empezaron a pensar que los signos poseían una fuerza misteriosa; creían que se aumentaba el número de bisontes al dibujarlos empeñados en las cuevas, y cazaría más animales y vencerían a los enemigos por ejercer hechizos antes de la caceía y la guerra. Para ellos, el lenguaje humano, mimesis de la naturaleza, no era inferior a la realidad. Las palabras tenían la misma fuerza con las cosas indicadas o a veces influían en los destinos de los objetos:

La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están

animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.²⁹⁹

Por otra parte, en el pensamiento de Baudelaire, Paz lee la visión de que la naturaleza es formada de un sistema de signos; Dios no ha creado el mundo, sino ha descrito o expresado sus pensamientos. En consecuencia, "el mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase".³⁰⁰ Los simbolistas piensan que la realidad visible es sólo una superficie del mundo interior del poeta o el mundo ideal. Ese pensamiento se encuentra en su famoso soneto «Correspondencias»:

CORRESPONDENCIAS

Naturaleza es templo de vivientes pilares,
De donde el aire arranca misteriosos nombres,
Y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres,
Dejan caer sobre ellos miradas familiares.

Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
Hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
Vasta como la Noche y la diafanidad,
Colores y sonidos y aromas se responden.

²⁹⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, *El arco y la lira*, p.51.

³⁰⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 108.

Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes
Verdes como praderas, dulces como el oboe
Y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,

de una expansión de cosa infinita embelbidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe
que cantan los transportes del alma y los sentidos.³⁰¹

En «Correspondencias» podemos leer la actitud principal de los simbolistas sobre la naturaleza. El poeta puede sentir la putrefacción, la abundancia y la victoria en varios aromas. Los objetos naturales no sólo muestran sus aspectos exteriores, sino también funcionan como símbolos de las formas ideales ocultas atrás de ellos. Aquí podemos darnos cuenta de dos tendencias simbolistas. La primera es representar los pensamientos o sentimientos del poeta en la mente de los lectores utilizando los símbolos inexplicados. Más adelante Mallarmé destaca la preferencia de no usar la palabra “como” o “parecido” sin explicación agregada para que el lector mismo saque algún sentimiento de las cosas o los objetos expongan algún sentido profundo. Por la misma razón, los simbolistas adoptan la música como un modelo poético, porque posee la sugestividad que ellos mismos han perseguido. La segunda es proponer las imágenes como símbolos del mundo ideal, que presenta la realidad fenoménica incompletamente. El concepto de la existencia del mundo ideal más allá de la realidad común provino de un filósofo del siglo XVIII, Emanuel Swedenborg (1688-1772); en menor medida, les afectó el pensamiento de Platón. Por supuesto, el concepto del paraíso ha sido fortalecido por el mundo metafísico de Platon

³⁰¹ Citado por Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 18.

gracias a las actividades de Plotino y San Agustín. Pero, llegando al siglo XIX, el cristianismo declina y comienza a entregar a la poesía el anhelo hacia el mundo ideal. Es decir, se les ocurre a los poetas el pensamiento de que pueden llegar al mundo ideal a través de la poesía.³⁰²

Paz acepta la segunda tendencia del simbolismo; la naturaleza extendida como signos es la descripción exterior del mundo ideal. Además agrega a sus instrumentos de composición poética el pensamiento de los primitivos; el lenguaje es igual a la naturaleza, dicho de otro modo, las palabras son vivas como las cosas de la naturaleza y lo mismo que ocurre en la naturaleza ocurre en el lenguaje. El poema «Escrito con tinta verde» lo implica bien:

ESCRITO CON TINTA VERDE

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

Deja que mis palabras desciendan y te cubran
como una lluvia de hojas a un campo de nieve,
como la yedra a la estatua,
como la tinta a esta página.

Brazos, cinturas, cuello, senos
la frente pura como el mar,
la nuca de bosque en otoño,
los dientes que muerden una brizna de yerba.

³⁰² Cf. Charles Chadwick, *Symbolism*, Cox & Wyman Ltd, Fakenham, Norfolk, 1970.

Tu cuerpo se constela de signos verdes
como el cuerpo del árbol de renuevos.
No te importe tanta pequeña cicatriz luminosa:
mira al cielo y su verde tatuaje de estrellas.³⁰³

Como el título del poema «Escrito con tinta verde», la primera estrofa trata la coincidencia de las palabras y la naturaleza. El color común de la tinta es negro, pero aquí el poeta menciona la “tinta verde” porque quiere decir el color de la naturaleza, es decir, del verdor. Entonces la escritura de la naturaleza corresponde a las palabras, mejor dicho, a los significantes. Por esa razón, el poema debe a la sensibilidad de Baudelaire: “La naturaleza es un templo de símbolos”. Por otra parte, el poema incluye «*Un coup de dés*» (Un tiro de dados) de Mallarmé por la aparición de las palabras “verdes constelaciones”. Aunque no imita el poema del francés, en el cual se esparcían los versos como las constelaciones, el poema del mexicano amplía su dimensión hasta al nivel cósmico por la coincidencia de las plantas y los astros. De esta manera, en la poesía los seres terrestres inclusive los hombres se pueden comunicar con las estrellas del cielo gracias a la correspondencia analógica.

Desde la segunda estrofa aparece el tú, por eso, podemos saber que las palabras del poeta es la ropa que la cubre. Esa relación se intensifica por tres símiles: “como una lluvia de hojas a un campo de nieve, como la yedra a la estatua, como la tinta a esta página”. Entonces lo que quiere expresar el poeta con su poema es el tú.

³⁰³ Octavio Paz, *Obra poética*, pp.128-129.

En la tercera estrofa, se encuentran comparaciones más directas entre el cuerpo del tú y la naturaleza. Enumerando las partes del cuerpo, de repente, se da la comparación de la frente con el mar. Las comparaciones muestran íntimas similitudes entre las partes del cuerpo y los objetos naturales. El mar le viene bien a la frente por su característica plana. Aun cuando hace olas, no importa porque las arrugas se parecen a ellas. Mientras, necesita más esfuerzo para encontrar la similitud entre la nuca y el bosque. La clave de resolución se encuentra en la palabra “en otoño”; el bosque en otoño tendrá los árboles desnudos por la caída de las hojas. La nuca esbelta de “ti” y el tronco que expone su piel lustrosa se parecen. Si le quedan unas hojas al árbol, serán unos cabellos que vacilan sobre la nuca de ella. Lo que nos llama la atención es que en el tercer verso de la estrofa ya desapareció “como” y se conectan las palabras con la preposición “de”. Luego en el cuarto se unen directamente los dientes del cuerpo y las hierbas en un verso como sujeto y objeto. Aquí el verso nos da varias posibilidades de interpretación: un animal puede pastar en el prado o el viento puede doblar hierbas. El atributo del viento es parecido al del tú por su invisibilidad. En ese caso, una hierba se puede sustituir al yo; el yo vive con una herida mordida por los dientes de “ti”.

Este poema termina mezclando el cuerpo, la naturaleza y los signos en la cuarta estrofa. El tú está cubierto de signos como los árboles se visten de hojas. “El tú cubierto de signos”, se piensa relacionado con la segunda estrofa, será “el tú cubierto de palabras poéticas”. En este momento, esas palabras no son para indicarte, sino para buscarte. El poeta no piensa tan negativos “tu” ropa exterior, obstáculo; tu cuerpo, escrituras, signos, árboles, renuevos y bosque. Es algo de esperanza

como las estrellas que brillan en el cielo de noche. Su brillo mismo le da una belleza y puede guiar el camino.

lenguajes
sobre tu espalda desatados
entrelazados
sobre tus senos
escritura que te escribe
con letras agujijones
te niega
con signos tizones
vestidura que te desviste
escritura que te viste de adivinazas
escritura en la que me entierro³⁰⁴

«*Maithuna*»

En el poema «*Maithuna*» también se encuentra la coincidencia íntima entre el cuerpo y las escrituras. Ahora desaparece la diferencia entre ellos y el sujeto lírico avanza leyendo las escrituras cubiertas en el cuerpo como la piel, las cuales se desatan y se entrelazan; “te” describen y “te” niegan. Esa coexistencia de los elementos contrarios llega a la expresión paradójica: “vestidura que te desviste”. Como el último verso de «Escrito con tinta verde», contiene un sentido afirmativo; “tu” cuerpo es como un hombre transparente y no lo pueden ver sin traje. Gracias a la ropa que cubre el cuerpo, pueden acercarse a “ti” aunque es “tu” sombra. De todos modos, todavía no aparece el cuerpo desnudo y el poeta sigue

³⁰⁴ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 463.

ocultándose en escrituras. En los poemas de Paz, la mujer sólo muestra su exterior que es los signos que interpretar, no su interior. Por lo tanto, cuando se identifican las palabras y la mujer, ella es sólo su cuerpo exterior, no lo que es. En este punto, el tú de Paz coincide con el tú de Pedro Salinas:

Sí, por detrás de las gentes te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.
Por detrás de ti te busco.
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá.³⁰⁵

Los poemas de Salinas se dirigen hacia un objeto, "tú", igual que los de Paz. A veces se encuentra junto a "mí", a veces no se ve. Siempre es callado sin responder, cubierto de un nombre "tú" que no se sabe ningún sentido. El contenido del poema de arriba, que no tiene título, en *La voz a ti debida* (1933) es muy parecido al del primer capítulo de *Tao Te King*: "El tao que puede expresarse, no es el tao permanente. El nombre que puede nombrarse, no es el nombre permanente".³⁰⁶ Los versos "No en tu nombre, si lo dicen, / no en tu imagen, si la pintan" significan que "tu" nombre es sólo un nombre temporal para llamar "te" y "tu" imagen visible no es "tu" esencia. Por eso, el yo busca "tu" nombre verdadero y "tu" rostro verdadero más allá de "ti".

³⁰⁵ Pedro Salinas, *Poetas completas (2)*, Madrid, Alianza, 1994, p.26.

³⁰⁶ Lao Zi, *El libro de Tao*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 91.

Wittgenstein, en su primer período, dice “un cuadro lógico de hechos es un pensamiento”³⁰⁷ e ignora la subconciencia o el sentimiento que no se puede expresar en concreto. Pero, para Paz, el verdadero mensaje incluye hasta lo inefable. Dos lenguajes el del cuerpo y el del poema se representan en signos, y su verdadero mensaje queda siempre más allá de la representación. En este caso, la lengua está en la misma situación que la insatisfacción del deseo; el *signifiant* se desliza sin contener el *signifié*. “Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino, el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo”.³⁰⁸ Como las cosas que constituyen la realidad exterior, el cuerpo de la mujer está lejos pero en el estado alcanzable. Aquí se ve la diferencia entre Lacan y Paz. En el caso de Lacan, lo Real es inalcanzable,³⁰⁹ mientras Paz no pierde la esperanza de la unión con su mujer. A pesar de la búsqueda del yo, todavía no puede traducir el cuerpo de la mujer. El mensaje de ella va más allá de lo comprensible y los signos que emite se pueden interpretar sólo en sus signos mismos. Eso es el estado que el yo puede conversar con ella. Es decir, el cuerpo de ella se ubica en un lugar donde el poeta nunca puede

³⁰⁷ Citado por Allen Thiher, *Words in Reflection*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, p. 14.

³⁰⁸ Octavio Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 123.

³⁰⁹ “De todas maneras, el hombre no puede aspirar a ser íntegro (a la “personalidad total”, otra premisa en que se desvía la psicoterapia moderna), desde el momento en que el juego de desplazamiento y de condensación al que está destinado en el ejercicio de sus funciones marca su relación de sujeto con el significant”. Jacques Lacan, “La significación del falo” en *Escritos 2*, pp. 671-672.

llegar con ninguna descripción.³¹⁰ Como buscamos la huella de los objetos a través de las palabras, el yo, o sea, el poeta tiene que llegar a través de la experiencia indirecta del cuerpo de la mujer (la búsqueda del origen por las huellas, la llama Severo Sarduy la *retombée*³¹¹ neo-barroco en su *Ensayos generales sobre el Barroco*). Además el yo no puede experimentar el cuerpo de ella totalmente; sólo puede experimentarlo en pedazos. Como las partes integrantes de un poema o de *mandala*, cada parte de su cuerpo pide la concentración del yo. Cuando trasciende cada parte, mana la totalidad:

...nunca el cuerpo sino sus partes, cada parte una instantánea totalidad a su vez inmediatamente escindida, cuerpo segmentado descuartizado despedazado... cada pedazo un signo del cuerpo de cuerpos, cada parte entera y total cada signo una imagen que aparece y arde hasta consumirse, cada imagen una cadena de vibraciones, cada vibración la percepción de una sensación que se disipa, millones de cuerpos en cada vibración, millones de universos en cada cuerpo³¹²

³¹⁰ Roberto Santiago Miranda, *op. cit.*, pp. 284-285.

³¹¹ “La causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la ‘consecuencia’ incluso, puede preceder a la ‘causa’; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia”. Severo Sarduy, “Nueva inestabilidad” en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 35.

³¹² Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 63-64.

de la averiguación concentrada del poeta, el cuerpo de la mujer sigue siendo intraducible:

Palpable lejanía

como la mujer

En su cuerpo

el mundo se manifiesta y se oculta

forma que ven mis ojos

y mi tacto disipa

Demasía de la presencia

más que un cuerpo

la mujer es una pregunta

y es una respuesta

La veo la toco

también hablo con ella

callo con ella somos un lenguaje³¹⁵

«Carta a León Felipe»

Bajo árboles el poeta está leyendo el poema de León Felipe. Llama por “palpable lejanía” la circunstancia en que es inaccesible a la cosa en sí (*Ding-an-sich*): las letras, el gato, el insecto, el pájaro y la piel de la mujer que lo rodean, o a la coincidencia entre los seres y su nombre. El atributo de su mujer; su cuerpo es un paso al mundo y a la vez lo esconde. El poeta consideró a la mujer algo más que el cuerpo. Ella es una plenitud de la presencia, en que se coexisten la pregunta y la respuesta sobre el ser.

Anoche un fresno
A punto de decirme
Algo –callóse.

Octavio Paz, *Obra poética*, p. 435.

³¹⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 444.

De nuevo, el poema se enfoca en la característica de conversación de los humanos. Siempre vivimos conversando con el otro exterior o el interior. Preguntamos y buscamos su respuesta. Así que "somos un lenguaje".

El poema «Himachal Pradesh (2)» describe, como un dibujo, que un monje está armonizado con el mundo en las montañas de Himalaya. Aquí el hombre se transforma en un signo:

HIMACHAL PRADESH (2)

La nuestra

(rapado, ventrudo y)

es la Civilización maáas

(untuoso)

antigua del

(en el atajo caprino

su manto azafrán era una llama)

¡Mundo!

(en movimiento)

Esta tierra es

(y el rumor de sus sandalias

sobre las púas secas de los pinos)

Santa:

la tierra de

(era como si pisara) *los Vedas.*

(cenizas.)

El hombre

(Con el índice)

empezó a pensar

(Categórico)

hace cinco mil años
(el pandit me mostraba)
Aquí...
(los Himalayas,
las montañas más jóvenes del planeta.)³¹⁶

El poema está formado en dos corrientes de lenguaje: una es de la traducción de las palabras de un pandit, la otra es de la voz interior del poeta insertada a través de la yuxtaposición. Esas técnicas: simultaneísmo y coloquialismo preceden de L'aforgue y T. S. Eliot. Parece que Paz las aprendió durante su estancia en Estados Unidos; por dos años desde finales de 1943, vivía allí como becario de la Fundación Guggenheim y entonces tenía contacto con el modernismo norteamericano, representado por T. S. Eliot, Ezra Pound, e. e. Cummings.³¹⁷ En especial, las dos técnicas se destacan en el largo poema de Eliot *«The Waste Land»* (Tierra baldía). Paz pone en el poema la voz del monje tibetano sin uso de comillas “ ”, lo cual significa que sus palabras mismas le sonaban como un poema, no como una conversación. No sólo sus palabras, sino su movimiento lo conmovió. Por ejemplo, la expresión “el rumor de sus sandalias sobre las púas secas de los pinos era como si pisara cenizas” dice que lo que pisaba el asiático no son las púas de los pinos, sino la historia del ser humano o sea la *sunyata* porque el mexicano sintió que las hojas, resultado del tiempo, eran cenizas. Así como, incluso su aspecto y movimiento se vuelven un poema. Al final, una palabra del pandit “Aquí...” será un grito que abra la puerta de otra orilla. En resumen, aparecen tres

³¹⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 428.

³¹⁷ Cf. Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, pp. 59-60.

poemas: la voz del pandit, su aspecto armonizado con la naturaleza y la escritura del poeta en blanco.

Ahora, Paz reconoce hasta el paisaje y al hombre como signos. En su ensayo "El pensamiento en blanco" podemos leer que acepta la pintura como un signo:

La metáfora de la pintura como escritura nos lleva, sin que apenas nos demos cuenta, a la metáfora del principio: la escritura como cuerpo. Leer la pintura es contemplarla: tocarla como si fuese un cuerpo. A su vez, la imagen del cuerpo nos conduce a otra: la del viaje y la peregrinación. Tocar un cuerpo es recorrerlo como un país, penetrarlo como las calles y las plazas de una ciudad.³¹⁸

En el Occidente actual, las pinturas ya no representan cerros, flores, mujer desnuda ni dioses, y nada más se presentan a sí mismo como cuadro. La pintura existe en sí misma; el color piensa por lo mismo. Sin embargo, la pintura no deja de ser un signo que dice algo a través de los colores. La pintura moderna vive en esa contradicción entre lenguaje y presencia. En cambio, el *kakemoto*³¹⁹ o la pintura tántrica es una renuncia a la pintura como presencia, pero no es renuncia a la presencia. Esas pinturas funcionan como un puente, que nos conducen a las puertas de la presencia. Si la pintura del Occidente moderno es presencia apartada de los apreciadores, los signos de las pinturas orientales siempre nos llevan más allá, es decir, a la otra presencia. Aquí se encuentra la similitud entre las pinturas orientales y los poemas. Como la poesía comienza donde

³¹⁸ Octavio Paz, "El pensamiento en blanco" en *El signo y el garabato*, p. 62.

³¹⁹ El cuadro que se usa para meditación en el budismo zen.

termina el poema,³²⁰ la presencia no son los signos pintados, sino algo que invocan ellos.³²¹

2. 5. 2. Erotismo del lenguaje

Dice Octavio Paz, sobre la relación entre poesía y amor, que la poesía es una erótica verbal y el erotismo es una poética corporal.³²² En ese momento, el erotismo no sólo significa sexualidad animal, sino también su representación metafórica y analógica; las relaciones sexuales transformadas que la conciencia humana lee en los fenómenos y las cosas naturales. El lenguaje representa el mundo erótico a través de comparaciones, analogías, metáforas, metonimias, etc. Entonces el poema es un universo animado donde ocurren atracción y repulsión, luchas y uniones, amores y separaciones al igual que los astros, las células, los átomos y los hombres. Por eso, la poesía y el universo se atan por la red analógica, son dos sistemas de la fraternidad:

Espejo de la fraternidad cósmica, el poema es un modelo de lo que podría ser la sociedad humana. Frente a la destrucción de la naturaleza, muestra la hermandad entre los astros y las partículas, las sustancias químicas y la

³²⁰ “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”. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 14.

³²¹ Cf. Octavio Paz, “El pensamiento en blanco”, pp. 61-62.

³²² Cf. Octavio Paz, *La llama doble*, pp.10 y 49.

conciencia. La poesía ejercita nuestra imaginación y así nos enseña a reconocer las diferencias y a descubrir las semejanzas. El universo es un tejido vivo de afinidades y oposiciones. Prueba viviente de la fraternidad universal, cada poema es una lección práctica de armonía y de concordia... El poema es un modelo de supervivencia fundada en la fraternidad —atracción y repulsión— de los elementos, las formas y las criaturas del universo.³²³

El pensamiento de Paz sobre el lenguaje poético muestra la distancia con la poética de Vicente Huidobro; el chileno reclama “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”.³²⁴ Pero la rosa de la naturaleza y la del poema son diferentes. Para Huidobro, el poeta es un pequeño dios³²⁵ independiente frente a la naturaleza. En el artículo “*Nom serviam*”, insiste que el poeta no ha de ser el esclavo de la madre Natura, sino su amo, y declara que tendrá sus árboles, sus propias montañas, ríos, mares, cielo y estrellas.³²⁶ No son las imitaciones de las criaturas de la naturaleza, sino creados por el mecanismo de la reproducción de nuevas formas. Lo único que se ha imitado de la naturaleza es el acto de creación. Él imagina un poema construido de puras palabras. Al fin, su poética se enfrenta con la poesía impura de Pablo Neruda; mientras que usamos las palabras que existen en el mundo, nunca nos podemos evadir de la relación con la naturaleza y todas las palabras son impuras. Paz no está de acuerdo con ninguno porque para él, el lenguaje poético y la naturaleza

³²³ Octavio Paz, *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p.138.

³²⁴ Vicente Huidobro, “Arte poética” en *Obra selecta*, Caracas, Ayacucho, 1989, p. 3.

³²⁵ Huidobro confesó que su idea de artista como creador absoluto venía de un viejo poeta indígena de Sudamérica. El poeta aimará dijo “El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover”. Cf. *ibid.*, p. 298.

³²⁶ Cf. *ibid.*, p. 292.

tienen su propio sistema que funciona basado en igualdad, y se corresponden por la analogía.

La relación erótica en la realidad aparece entre las letras. El poema es el doble del mundo. El poema siguiente indica que Paz es el sucesor del ideograma de Mallarmé. Los versos se meten como los órganos genitales. Se aman como los amados:

PASAJE

Más que aire
 más que agua
Más que labios
 ligera, ligera
Tu cuerpo es la huella de tu cuerpo³²⁷

Originariamente «Pasaje» fue parte de *Discos visuales* (1968)³²⁸ junto con otros poemas: «Juventud», «Concorde», «Aspa». Los poemas de *Discos visuales* son los experimentales y espaciales, que se ponen en la misma línea de *Blanco* (1967), *Topoemas* (1968). Hay que leer sus poemas dando giros a los dos cartones fijados por un eje. En el primer plano aparecen cuatro versos en dirección a las manecillas del reloj en un cuadrado; cada uno corresponde a una dirección. Cuando se vuelve el cartón de arriba 180^o, los cuatro versos anteriores desaparecen y el último verso oculto aparece en el círculo interior: “TU CUERPO → ES → LA

³²⁷ *Ibid.*, p. 458.

³²⁸ Paz, en la entrevista con Rita Guibert, dice: “Mi propósito era doble: primero, dotar de movilidad al texto por medio de un ritmo visual; en seguida, hacer más lenta la lectura. Ahora está de moda leer de prisa y hasta hay institutos que se dedican a eso. Una abominación... Yo creo que hay que aprender a leer despacio, sobre todo la poesía”. Rita Guibert, “Octavio Paz”, *op. cit.*, p. 241.

HUELLA → DE → TU CUERPO”.³²⁹ Lo que nos interesa es que aparece el verso “TU CUERPO” dos veces, porque se usa de nuevo el primero en el fin del poema por su forma circular, como la serpiente muerde su cola. Si el poeta hubiera intentado mostrar que los dos cuerpos son diferentes, es decir, que el primero es superficial, y el segundo, esencial, habría necesitado dos versos independientes como los versos generales de otros poemas, aunque sus palabras fueran iguales. Pero no lo hizo en el poema original. De ahí podemos presumir que quería hablarnos que “tu cuerpo esencial” no era otra cosa que “tu cuerpo superficial”.

Al incluir el poema «Pasaje» en *Ladera este* (1969) o en *Obra poética* (1999), coloca sus versos en zigzag. Parece que las palabras se acarician. Esa técnica aparece otra vez en el poema «Maithuna», que se va a tratar después. En los libros del primer período: *Bajo tu clara sombra* (1937) o *A la orilla del mundo* (1942) no hay poemas de versos colocados irregularmente. Desde *Semillas para un himno* (1954), Paz empezó a escribir poemas usando el efecto de las posiciones espaciales de los versos. Más adelante se desarrolló en *Blanco* (1967) y *Topoemas* (1968). La poesía espacial tiene varios nombres: caligrama, ideograma, poesía visual, poesía concreta y tipografía. Entre ellos no hay mucha diferencia. La idea principal de ellos es crear la imagen espacial a través de la variación del tamaño y la forma de letras, y la disposición de las palabras en el blanco de la hoja. El fundador de la poesía espacial es Apollinaire; la experimentó con varias formas. En el poema de Mallarmé, «*Un coup de dés*» (Un tiro de dados), también se encuentra la tendencia de esta técnica.

³²⁹ Cf. Octavio Paz, *Discos visuales*, dibujos de Vicente rojo, México, Era, 1968.

Estos dos precedentes influyeron en Paz al escribir los poemas espaciales o los topoemas denominados así por él mismo.

En el poema *«Maithuna»*, cuyo título significa una estatua del templo hindú, una mujer y un hombre se hacen el amor; en él se armonizan el amor de tú y yo, el acto de escribir poemas y el erotismo de las letras. *«Maithuna»* consiste en nueve poemas independientes; todos cuentan el proceso de llegar al éxtasis del erotismo a través de la comunicación de los dos sexos. Así que podemos leerlo como nueve poemas o un poema unido por el mismo tema. Al principio, empieza el poema concentrando la mirada del yo en “tu” cuerpo. Hasta la mirada es una comunicación del acto sexual entre ambos. El segundo poema lo asociamos un cuadro de *Kama Sutra*; a veces el acto sexual en su cuadro tiene lugar en un jardín de la residencia. Alrededor del quiosco están plantados árboles y flores, y entre ellos vuelan pájaros. Pasando el muro, se ven pueblos que quedan en los valles. En el centro de la escena, el quiosco, se describen varias técnicas sexuales. La pintura descrita sobre la copulación que se realiza en un lugar abierto, nos da una imagen la actitud humana armonizada con la naturaleza:

Una jaula de sonidos
abierta
en plena mañana
más blanca
que tus nalgas
en plena noche
tu risa
o más bien tu follaje

tu camisa de luna
al saltar de la cama

Luz cernida
la espiral cantante
devana la blancura

Aspa

X
plantada en un abra³³⁰

⟨Maithuna⟩

Aquí “una jaula abierta” es donde una pareja se hace el amor, y “tu risa / o más bien tu follaje / tu camisa de luna” dice la armonía del sexo con la naturaleza o la identificación de la mujer con la naturaleza. Monique J. Lemetredice que la “jaula” en este poema es un símbolo de la “hendidura sexual” o *yoní*, y lo analiza utilizando los trigramas de *I Ching*.³³¹ Es aceptable que la “jaula” es el órgano del sexo femenino si se cuenta las siguientes palabras: “más blanca que tus nalgas”. En el amor cortés también aparecen las metáforas semejantes, por ejemplo, el vergel es el vello púbico y la habitación es la vagina.³³² Sin embargo, parece que los trigramas de cuatro direcciones tienen muy poca relación con este poema. Este poema está incluido en *Discos visuales* con el título ⟨Aspa⟩, pero no utiliza los trigramas concretos, a diferencia de los otros: ⟨Pasaje⟩, ⟨Juventud⟩ y ⟨Concorde⟩. Sólo se encuentra la idea básica de *I Ching*: armonía de *yin-yang*. La “aspa” significa “X”, cuya forma simboliza la unión de dos elementos. El poema termina con “X plantada en una abra”, que

³³⁰ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 460-461.

³³¹ Cf. Monique J. Lemetre, *op. cit.*, pp. 670-671.

³³² Cf. Jean Markale, *op. cit.*, p.234.

nos da la imagen del encuentro del cielo vertical y la tierra horizontal o la del sexo entre mujer y hombre. La “abra”, aparte del sentido literal: el “valle entre las montañas”, sugiere el útero o la vulva. Por la palabra “abra”, el signo aspa X nos estimula la imaginación más sensual; el cruce de cuatro miembros o el encuentro de dos órganos genitales.

Ya el poema <Maithuna> entra en la descripción del dinamismo de los cuerpos: “Tu grito salta en pedazos. La noche esparce tu cuerpo. Resaca tus cuerpos y se anudan otra vez”. Luego el tiempo abandona correr lineal y se para vertical, presente perpetuo. “Tu” risa incendia “tu” ropa vana y “tu” sombra que “te” rodean, y paraliza “mis” ojos y razones. Al fin, el tú desaparece y sobre sus cenizas aparece el tú verdadero. El sexto poema relaciona el acto de escribir con el erotismo:

escritura que te escribe
con letras agujijones
te niega
con signos tizones
vestidura que te desviste
escritura que te viste de adivinanzas
escritura en la que me entierro
Cabellera
gran noche súbita sobre tu cuerpo
jarra de vino caliente
derramado
sobre de las tablas de la ley
nudo de aullidos y nube de silencios
racimo de culebras

racimo de uvas³³³

Los lenguajes desatados y entrelazados en "tu" cuerpo corresponde al movimiento dinámico de los versos que se unen y se despiden para encontrar a "tu" esencia. Aunque las letras funcionan con autosuficiencia, es indispensable el trabajo del poeta: ponerlas en papel. El poeta repite escribir y borrar con el mismo objetivo que las letras.³³⁴ No obstante, el esfuerzo de encontrar "te" a través de las escrituras hechas de tizones y adivinanzas, provoca el resultado de negar "te", porque el tú queda más allá de ellas. Aquí el poeta propone unas palabras que sugieren el erotismo, en el que se anulan las escrituras conceptuales, las razones y las leyes. La comparación de la mujer con culebra es una sugestión del aspecto de la seductora que lo atrae al acto sexual, como Melusina. Las uvas también sugieren algo muy parecido a la serpiente, pero más positivo. Por ejemplo, cuando canta Ramón López Velarde canta en «Mi prima Águeda»: "Águeda era (luto, pupilas verdes y mejillas rubicundas) un cesto policromo de manzanas y uvas en el ébano de un armario añoso",³³⁵ elogia el atributo de la mujer, atracción sexual rebosante. Esa expresión es muy contrastante con la situación en que Águeda se encuentra, porque está de luto: el traje negro y el ébano significan muerte, en cambio, las pupilas verdes, las mejillas rubicundas y las frutas jugosas sugieren la vitalidad y el dinamismo. El poeta describe el ambiente absurdo en que el cuerpo viviente está cubierto de sombra de la muerte. En el poema de Paz también se encuentra la imagen de la muerte. Aparece el vino junto a las

³³³ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 463.

³³⁴ Escribir en blanco se parece al acto sexual tanto como la relación entre el poeta y su objeto poético.

³³⁵ Ramón López Velarde, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 144.

uvas: el vino es de los muertos de las uvas atortujadas, pero se toma por los hombres y tiene el color de sangre que corre en los cuerpos vivos. Así es que, el vino que derrama sobre "tu" cuerpo es la sangre de vida y muerte.

En el penúltimo poema de *Maithuna* aparecen los verbos infinitivos: "dormir", "despertar", "abrir" y "ser". Esto es porque desaparece la diferencia entre el sujeto y el objeto al cumplir el encuentro con la mujer. Ya no se pueden distinguir tu y yo. Yo duermo en ti, mejor dicho, me despierto en ti. Tu memoria es mía y mi memoria es tuya. Luego en el poema empieza otro amor:

Y nueva nubemente sube
savia
 (salvia te llamo
llama)
 El tallo
estalla
 (llueve
nieve ardiente)
 Mi lengua está
allá
 (En la nieve se quema
tu rosa)
 Está
ya
 (sello tu sexo)
 el alba

salva³³⁶

En este último poema de «*Maithuna*» inicia la nueva ceremonia de amor. Se representa la anadiplosis con la paronomasia (sube-sabia-salvia, llamo-llama, el tallo-estalla, llueve-nieve). Así que el final del verso quiere decir el comienzo. Y el abrazo de los versos por ideografía significa que dos cuerpos de letras se aman por el erotismo rítmico. El poema está dividido en dos partes: versos exteriores del paréntesis y versos interiores del paréntesis. Esta técnica de simultaneísmo aparece en los poemas cubistas. Como he mencionado, Eliot también se aficionaba a esta técnica. Parece que los contenidos de dos realidades casi no tienen ninguna relación superficialmente, pero caminan por el curso complementario. El curso de la paronomasia exterior se termina después de la paradoja "(llueve / nieve ardiente)" y las palabras exteriores se destruyen: sube-sabia, el tallo-estalla (llueve / nieve ardiente) está-allá. Y de repente el movimiento violento de "estalla" se convierte en el estado estático de "está ya". Entre este cambio existe "está allá" como un contacto de dos elementos; es un calambur. El camino de la violencia a la estabilidad surge después de romperse el orden exterior. En otra palabra, para encontrar el sentido del signo, el signo tiene que destruirse y escaparse de la restricción de sí mismo. Mientras, la llamada de la "llama" cumple el "sello tu sexo", la firmeza y la conclusión a través del medio "nieve ardiente" y "la nieve se quema". Y "el alba" es la de cumplimiento, y a la vez la del comienzo.³³⁷ El poeta intenta formar un círculo para comenzar otro poema.

³³⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 464-465.

³³⁷ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, pp. 127-128.

Nos sugiere el poema «Custodia», la esencia de la mujer que el poeta ha seguido a lo largo de su trayectoria poética, a través de la disposición y la unión de las letras por la combinación de las leyes, *yin* y *yang*, del nivel gramático y semántico, además, reconfirma la identificación entre el cuerpo de la mujer y los signos:

CUSTODIA

El nombre

Sus sombras

El hombre La hembra

El mazo El gong

La i La o

La torre El aljibe

El índice La hora

El hueso La rosa

El rocío La huesa

El venero La llama

El tizón La noche

El río La ciudad

La quilla El ancla

El hembra La hembra

El hombre

Su cuerpo de nombres

Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre

Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro

El uno en el otro

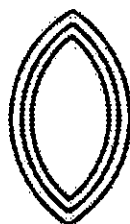
Sin nombres³³⁸

³³⁸ Octavio Paz, *Obra poética*, p.468.

La custodia es un recipiente donde se guarda la hostia, cuerpo de Cristo en la tradición católica, pero, en varias regiones y religiones, la forma circular u oval pasa por símbolo de la mujer o el universo. En el tantrismo, la forma de almendra es el símbolo de *yoni*, en que se engendran el mundo y el tiempo. Por supuesto, su forma provino del órgano sexual femenino. Pero principalmente *yoni* significa el estado antes de dividirse en Shiva y Sakti, y *linga*, simbolizado por diamante, se encuentra en medio de *yoni* con frecuencia. A veces *yoni* se transforma en el triángulo reverso o la flor de loto. Por otro lado, en Egipto, el signo de custodia es el símbolo de la vida y el universo, *ankh*. La cruz en la parte de abajo es el símbolo de millones de años de vida futura, simboliza el centro, de donde manan las cualidades divinas y los elixires inmortales; tomar la cruz entre las manos es abreviarse en las fuentes mismas, y a veces funciona como una clave que abre la puerta de la tumba a los Campos de *lalú*, al mundo de la eternidad. Su círculo es la imagen perfecta que no tiene ni comienzo ni fin.³³⁹ El signo biológico de la mujer y el de Venus, diosa de amor, tienen también la misma forma como la custodia. Estas similitudes se pueden comparar en los dibujos de abajo.³⁴⁰



a. custodia católica



b. *yoni*



c. símbolo de mujer



d. *ankh* egipcio

³³⁹ Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*

³⁴⁰ Leticia Iliana Underwood, *Octavio Paz and the Language of Poetry - a Psycholinguistic Approach*, Nueva York, Peter Lang, 1992, p.151.

Al adoptar el título «Custodia», nombre íntimo para los católicos, Paz quería describir a la mujer que hemos buscado como una *mandala*, la cual es el mapa del universo original en el tantrismo y tiene el círculo en el centro como su forma principal.

El poema tiene la forma de la custodia del catolicismo. En el centro —el círculo blanco— está representada la hostia, la cual es no sólo una representación del signo «no cuerpo» de Cristo, sino también el tránsito hacia la comunión con lo divino... La comunión con Cristo, en realidad, no es otra cosa que la unión con Dios, es decir, la unión con la totalidad (el mundo por Él creado). Como poema-signo, «Custodia», dentro de una lectura católica, señala el camino hacia la revelación de lo divino y la vida eterna, hacia la vida misma.³⁴¹

Leticia Iliana Underwood analizó «Custodia» con la imagen del espejo simétrico citando las explicaciones de la *mandala* de Jung y Laferrière.³⁴² Pero la simetría que propone es algo arbitraria. Los quiasmos que sugiere no son acertados. Por ejemplo, el de “El mazo” «—» “La o” y “El gong” «—» “La i” o el de “El venero «—» La ciudad” y “La llama” «—» “El río” no son aceptables. Entonces, «Custodia» no es simétrico sino equilibrado en ambos sexos, es decir, *yin* y *yang*, como lo vamos a ver.

En el Génesis, el acto de nombrar es el ordenar el caos, de modo que el primer verso del poema comienza con “El nombre”. Pero cuando se traslada el sujeto de nombrar al hombre, ocurre la discordia entre las palabras y las cosas. Por esa razón, el hombre sigue la huella de las

³⁴¹ Manuel Ulacia, *El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 290.

³⁴² Cf. Leticia Iliana Underwood, *op. cit.*, pp. 155-156.

palabras del Génesis. El signo de esa huella es la dicotomía y, a la vez, la armonía de ambos sexos. En seguida, el verso se divide en el hombre y la hembra. Ahora podemos ver entre las letras dispuestas en el papel el proceso de la diferenciación, confrontación y mezcla de dos sexos. Dicho de otra manera, el cuerpo de la mujer es el signo construido de amor. En este sentido, no es la coincidencia casual que el símbolo de Venus, diosa del amor sea igual al de la custodia. El cuarto verso nos muestra que la relación del macho y la hembra se vuelve la de las cosas. Es muy fácil de imaginar que el mazo y el gong simbolizan al hombre y a la mujer, pero no significan sólo la oposición. Como el hombre y la mujer se unen, reproducen y establecen la sociedad, cuando se encuentran el mazo y el gong, se produce el sonido que mueve el mundo. Este sonido es homogéneo con el latido del universo y la música armónica en que se enlazan todas las cosas del mundo. La relación de la música y la revelación la podemos encontrar en la imagen del arco y la lira:

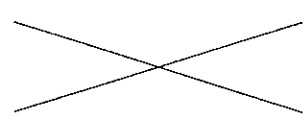
el universo está en tensión, como la cuerda del arco o las de la lira... la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos; el arco, que lo dispara más allá de sí mismo. Una imagen de Heráclito fue el punto de partida de ese libro.³⁴³

En el verso que sigue, la relación entre las cosas se convierte en la de los caracteres. Si en la *mantra* del tantrismo, las consonantes y las vocales representan lo masculino y lo femenino, Paz expresa dos sexos usando la imagen de las formas de "i" e "o". Ya se ve entre las letras el erotismo en que se atraen y repulsan. La contrariedad entre los géneros gramáticos y

³⁴³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 201 y 284.

los sexos semánticos de “La torre” y “El aljibe” mantiene el equilibrio del poema. Y “El índice” y “La hora” significan, cada uno, el tiempo lineal y el circular. Los versos 8 y 9 son el centro del poema y forman el quiasmo y adoptan la aliteración: hueso–huesa, rocío–rosa. La mayor diferencia con los versos anteriores es que no son opositores sus sentidos no obstante que son diferentes los géneros gramaticales; el hueso y la huesa nos dan el sentimiento de la muerte y la transitoriedad, el rocío y la rosa, todos son efímeros, temporales y son la hermosos.

Ahora como en el verso seis, el poeta usa las palabras contrarias en sus géneros gramáticos y los sexos semánticos: “El venero” y “La llama”. Una diferencia en este verso es el cambio de los puestos de las palabras. Así al poeta le interesa hasta el equilibrio minucioso del poema, pero el poema recupera el esquema opositor principal en el verso 11. “El río” y “La ciudad” del verso siguiente son interpretables en dos sexos. Sin comparar las dos palabras, el agua del río es la imagen femenina y la ciudad puede ser la imagen masculina por sus rascacielos. Pero cuando se unen el río y la ciudad, nos da otra posibilidad de interpretación. Si enfocamos la figura del río que atraviesa la ciudad, el río como la serpiente sinuosa tiene la imagen masculina y la ciudad redonda, la femenina. En el verso 13, intenta hacer otro cambio; las dos palabras, quilla y ancla, son femeninos en sus géneros gramáticos y masculinos en sus formas. Lo que nos llama la atención es que una vez más intenta la combinación de ambos sexos a través de la regla de que no se permite el artículo “la” ante la palabra que empieza con “a”. La oposición y la fusión entre ambos sexos llegan al auge en “El hembro” y “La hombra”; son neologismos. Estas palabras están construidas por romper y reponer “la hembra” y “el hombre”:

hem		hombro	⇒	hombra
-bra		-bro	⇒	hombro

Aunque la palabra “el hombro” en el diccionario indica la parte en la que se une el tórax con las extremidades superiores, en este poema significa el hombre masculino, porque la palabra “hombre” en español significa el hombre masculino y el ser humano a la vez. Para evitar esa confusión Paz escogería “el hombro” aprovechando que la mayoría de las palabras masculinas termina con “o”. Esa adivinación es más convincente por “el hombre” que aparece a continuación. Este “hombre” es el ser humano aunque al inicio fue el hombre masculino como antónimo de la mujer, ya que en la parte del final del poema no necesita intensificar el sexo masculino. Así que tiene que usar “el hombro” en vez de “el hombre”. El itinerario de llegar al “hombre” coincide con la confrontación y armonización de *prajña / karuṇā*,³⁴⁴ *linga / yoni*. Y no es diferente con la relación de *anima / animus* de Jung.

El poema, ya pasa a la etapa en que veo mi nombre en tu nombre y tu nombre en mi nombre, mejor dicho, a la etapa de identificación de tú y yo. La falta de puntuación “Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro” es por el movimiento dinámico de atracción y repulsión.³⁴⁵ Prontamente la poesía entra en el estado absoluto en que el yo se encuentra en el otro. En el cual coinciden los nombres y las cosas,

³⁴⁴ sabiduría / pasión

³⁴⁵ Cf. Leticia Iliana Underwood, *op. cit.*, p. 147.

samsara y nirvana. Ahora desaparece el nombre dado que muda su piel y se encuentra su ente.

Después de leer este poema, si se mira con atención, podemos reconocerlo como la mujer que el poeta ha buscado y suponer que el círculo vacío del centro implica la vacuidad. Por consiguiente, se relaciona con la *sunyata* del budismo. El aspecto verdadero de la mujer es el del yo original y el del mundo, es decir, la vacuidad.³⁴⁶

2. 5. 3. Funciones de las palabras

El Marqués de Sade, además de romper con las reglas sociales, declara su incredulidad sobre el lenguaje; lo trata como un obstáculo para comunicarse con otros. En cambio, el budismo no niega la ayuda del lenguaje hasta llegar a la iluminación. La negación del budismo es de otro nivel con la de Sade porque ésta es extrema; la del budismo es positiva, la que abraza los cinco sentidos y la realidad fenoménica. Sade aspira al estado en que él mismo se vuelva nada y desaparezca todo sufrimiento en el momento de cumplir la extrema negación. En ese estado desea encontrar su ser verdadero. Pero, la negación total no puede ser resolución. La destrucción absoluta de lo artificial es otra intención de lo artificial. Él quiere sustituir el crimen público (la civilización) con el crimen privado.³⁴⁷

³⁴⁶ Cf. El capítulo 1. 3. *Revelacion poética*.

³⁴⁷ Cf. Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, pp. 48-49.

En el *Sutra del diamante*, el Buda compara su *dharma* con una balsa. Las palabras del Buda son *dharma* y la balsa es un transporte para atravesar el río desde esta orilla hasta la otra. El Buda les dice a sus discípulos: “aunque el *dharma* es indispensable para llegar a la iluminación, al fin, deben tirarlo; así, no hay que apegar a ninguna cosa del mundo”. Pero, no niega la función importante del lenguaje (*dharma*). Dos siglos después del Buda, el filósofo chino Chuang Tzu (369-286 a.C.) explica algo parecido; en la parte “Las cosas exteriores” de *Chuan Tzu* aparece la comparación del butrino de peces:

La utilidad del butrino está en los peces que coge. Cogidos los peces, se olvida el butrino. La utilidad de la trampa está en los conejos que atrapa. Cogido el conejo, se olvida la trampa. La utilidad de la palabra está en la idea que expresa. Entendida la palabra, se olvida de la palabra que la expresó. ¿Dónde podré yo encontrarme con personas que hayan olvidado las palabras y conservar con ellos?³⁴⁸

La idea de Paz sobre el lenguaje queda más cerca de la del budismo y Chuang Tzu que la de Sade. Es decir, él también lo reconoce como un instrumento necesario para cumplir con un objetivo. En el área de la filosofía, que comienza desde la interrogación sobre el ser, el lenguaje es imprescindible; si bien todos los errores son causados por su uso; sin él no podemos expresar ni entender ningún concepto concreto y nunca podemos acercarnos a la esencia del hombre. Éste sin lenguaje es

³⁴⁸ “Las cosas exteriores” en *Chuan-Tzu*, análisis y tr. por Carmelo Elorduy, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 201.

inválido; no se puede pensar el hombre separado uno sin otro. Por ello, Paz dice que el hombre es el ser del lenguaje:

El equívoco de toda filosofía depende de su fatal sujeción a las palabras. Casi todos los filósofos afirman que los vocablos son instrumentos groseros, incapaces de asir la realidad. Ahora bien, ¿es posible una filosofía sin palabras? Los símbolos son también lenguaje, aun los más abstractos y puros, como los de la lógica y la matemática. Además, los signos deben ser explicados y no hay otro medio de explicación que el lenguaje. Pero imaginemos lo imposible: una filosofía dueña de un lenguaje simbólico o matemático sin referencia a las palabras. El hombre y sus problemas —tema esencial de toda filosofía— no tendría cabida en ella. Pues el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras. Y a la inversa: toda filosofía que se sirve de palabras está condenada a la servidumbre de la historia, porque las palabras nacen y mueren, como los hombres. Así es un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras. Por lo tanto, debemos someter a examen las pretensiones de la ciencia del lenguaje. Y en primer término su postulado principal: la noción del lenguaje como objeto.³⁴⁹

Pero, el lenguaje incluye su límite en sí mismo, mejor dicho, es un instrumento incompleto. La limitación del lenguaje que Otto señaló es precisa. El contenido de la experiencia religiosa es de otro nivel más allá del lenguaje. No obstante, para hablar de su experiencia en la realidad,

³⁴⁹ Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.30.

tenemos que acudir a la descripción a través de lenguaje construido de la acumulación de experiencias en la realidad, de la misma manera en que el Buda, después de conseguir la iluminación, regresa al mundo y predica su *dharma* en el idioma humano:

Lo sagrado manifiesta siempre como realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales». El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum*, o la *maiestas*, o el *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella.³⁵⁰

De hecho, es una paradoja la actitud de expresar algo que trasciende la experiencia natural con las palabras adquiridas en las experiencias humanas. Cuando lo sagrado se manifiesta, es algo diferente a lo profano.

En un poema leo:
conversar es divino.
Pero los dioses no hablan:
hace, deshacen mundos
mientras los hombres hablan.
Los dioses sin palabras,
juegan juegos terribles.
:
La palabra del hombre

³⁵⁰ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p.18.

es hija de la muerte.
Hablamos porque somos
mortales: las palabras
no son signos, son años.
:
Conversar es humano.³⁵¹

«Conversar»

No podemos entender la conversación entre los dioses, entonces es igual al silencio. El espíritu que pertenece al mundo de los dioses baja y nos avisa su intención. Pero no la expresa con palabras, sino muestra luz, oscuridad, viento, fuego, etc. Paz dice que nuestra palabra es “hija de la muerte” porque las palabras sólo pertenecen a los hombres, quienes somos mortales. La palabra “mortales” implica la muerte; la característica del ser humano orgánico es que siempre tiene su final, lo cual significa que nuestra vida se realiza dentro del tiempo. Así pues, el lenguaje que usamos nosotros los mortales es signo y tiempo. En el final del poema, la proposición inicial “conversar es divino” se convierte en “conversar es humano”. El silencio es la cosa de los dioses y la conversación es la de los hombres, cuyas palabras saben a tiempo.

En la poesía de Paz, las palabras funcionan como puente para alcanzar a la mujer, a la vez, son obstáculos que la cierran. En el siguiente, repite una vez más la subjetividad del objeto; la mujer no existe sola, sino se crea por “mí”. “Esa palabra eres tú”: “La mujer que eres es la mujer a la que hablo”. Así la mujer se encuentra en la imaginación a través del

³⁵¹ Octavio Paz, *Obra poética*, p.707.

lenguaje. Entonces el poeta está rodeado de palabras y finalmente lo cierran:

Quisiera...

Hablarte

con palabras visibles y palpables,
con peso, sabor y olor
como las cosas.

:

Las palabras son puentes.
También son trampas, jaulas, pozos.
Yo te hablo: tú no me oyes.
No hablo contigo:

hablo con una palabra.

Esa palabra eres tú,

esa palabra

te lleva de ti misma a ti misma.

:

La mujer que eres
es la mujer a la que hablo:
estas palabras son tu espejo³⁵²

«Carta de creencia»

Si el exterior de la mujer es significativo de la lengua, su interior corresponde a su significado. Aquí la relación entre significativo y significado es de *différance* de Derrida, no de Saussure, quien mencionó su relación arbitraria, pero creía que el significativo refleja su significado sin ninguna pérdida en el sentido. En una conferencia que dio en la Universidad Johns Hopkins en el año 1966, Jacques Derrida criticaba tan

³⁵² Octavio Paz, *Árbol adentro*, pp.752-761.

fuerte al precursor estructuralista, Claude Lévi-Strauss ante los grandes maestros: René Girard, Lucien Goldmann, Tzvetan Todorov, Roland Barthes y Jaques Lacan.³⁵³ Su crítica se encuentra en *De la gramatología*. Su teoría, que se llama la “teoría de deconstrucción”, parte de la suposición de que la metafísica occidental está basada en el *logocentrismo*; se posee del prejuicio: cuando hablamos, el hablante y el receptor están presentes, y el habla transporta el pensamiento del hablante con más claridad; en cambio, la escritura es sólo una representación indirecta que se realiza bajo la ausencia del hablante y el oyente. Es decir, han ejercido la degradación de la escritura y su expulsión fuera del habla. Por ejemplo, Sócrates no dejó ningún escrito y Platón, aunque escribió varios libros, dijo en *Paedrus* que la escritura como hijo natural de la lengua era el origen de equivocación y distorción. Mientras, Derrida insiste que lo absoluto, la verdad, el origen y el centro son ausentes (o si bien existieran) y siempre su representación tiene el destino de diferirse para atrás. “El orden del significado nunca es contemporáneo del orden del significante; a lo sumo es su reverso o su paralelo, sutilmente desplazado –el tiempo de un soplo–. Y el signo debe ser la unidad de una heterogeneidad, puesto que el significado (sentido o cosa, noema o realidad) no es en sí un significante, una huella”.³⁵⁴ Por ello, el objeto que expresa la palabra (el francés lo llama por “lo significado

³⁵³ En el estudio de una tribu brasileña de su libro *Tristes trópicos*, ininvestigado el proceso de que esa tribu está sujeta a la escritura, la que contiene política, autoridad, corrupción, explotación y opresión, Claude Lévi-Strauss extraña la vida inocente de los primitivos. Pero llega a la conclusión de que el anhelo de la inocencia perdida no es otro que una ilusión romántica o una misterización del origen. Lévi-Strauss se pregunta si el incesto es un concepto universal o la institución cultural, si es el producto cultural la escritura que ha provenido de las sendas entre tribus. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

³⁵⁴ Jaques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986, p. 25.

transcendental”) o la verdad absoluta que la palabra quiere captar siempre está reservado, de ahí Derrida abstrae el concepto de *différance*, que proviene del verbo *différer* (diferir), el que tiene doble sentido: “aplazar” y “variar”. En el idioma francés, *différence* y *différance* son iguales en su pronunciación; sólo se distinguen por la diferencia de las dos vocales en sus escrituras “e / a”:

Es inaudible la diferencia entre dos fonemas, lo único que les permite ser y operar como tales. Lo inaudible abre a la interpretación los dos fonemas presentes, tal como se presentan. Si no hay, pues, una escritura puramente fonética, es que no hay *phoné* puramente fonética. La diferencia que hace separarse los fonemas y hace que se oigan, en todos los sentidos de esa palabra, permanece inaudible... si la *différance* es (pongo el «es» bajo una tachadura) lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presenta nunca como tal. Nunca se hace presente. A nadie. Reservándose y no exponiéndose, excede en este punto preciso y de manera regulada el orden de la verdad, sin disimularse, sin embargo, como cualquier cosa, como un ser misterioso, en lo oculto de un no-saber o en un agujero cuyos bordes son determinables (por ejemplo, en una topología de la castración). En toda exposición estaría expuesta a desaparecer como desaparición, correría el riesgo de aparecer: de desaparecer.³⁵⁵

Aparentemente parece que Derrida insiste en la superioridad de la escritura sobre el habla. Pero esto no es del todo cierto, lo que quiere

³⁵⁵ Jacques Derrida, “La *différance*” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 41-42.

hablar es la relación complementaria entre escritura y habla, no la de superioridad u opresión. La *différance* no pertenece a la sensibilidad ni a la inteligibilidad, es un signo o símbolo de deslizamiento infinito entre palabra y cosa (sentido) o entre significante y significado transcendental.

El concepto de la *différance* sigue siendo válido en los poemas en que el poeta anda buscando la poesía, en el cuerpo de la mujer en que sigue su aspecto original y en otros nombres en que quiere llamar el verdadero nombre del tú. Pese a las constantes tentativas, lo esperan las frustraciones. El poeta, en *duermevela*, oye la enorme corriente de la catarata, las voces, las risas y los gemidos del mundo. Ese sonido le enerva el lenguaje que dominaba los conceptos con certeza. El lenguaje sujeta el pensamiento, así que el poeta se despeña al estanque lleno de cáscaras de las palabras carentes de contenido. Ahora en las palabras cesa su función de imaginación:

Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y
se levanta
y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje.
:
y una a una desertan las imágenes, una a una las palabras se
cubren el rostro³⁵⁶

«¿No hay salida?»

Octavio Paz publicaba la revista *Taller* (1938-1941) con Efraín Huerta, Rafael Solana y Alberto Quintero Álvares. Es un incidente en que resultó la generación de *Taller* en la historia literaria de México. La generación

³⁵⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, p.249.

anterior, los *Contemporáneos* habían experimentado la corrupción de la revolución y se alejaban de la política para dedicarse a elevar la literatura mexicana al nivel de la europea; trataban temas universales: la muerte, el erotismo, el sueño, que eran la consecuencia de la influencia del simbolismo francés, el purismo, la vanguardia y el surrealismo, como la generación del 27 en España. La generación de *Taller* declaró la búsqueda de la palabra original. Pero ello no significa la ruptura con la generación anterior: "Si bien en sus inicios parece que no hubo una preocupación por construir un grupo, ni tuvieron el deseo de reaccionar contra los inmediatamente predecesores, los *Contemporáneos*, sí hubo una identificación en su preocupación poética y en su deseo de continuar la trayectoria que les había trazado la generación anterior".³⁵⁷ Paz mismo tampoco lo niega. En el artículo "Poesía mexicana moderna", afirmando la influencia de sus predecesores, agrega sus preocupaciones centrales que lo dividen con los *Contemporáneos*:

Pero jamás vimos la palabra como «medio de expresión». Y esto –nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra «original», por oposición a la palabra «personal»– distingue a mi generación de la de «*Contemporáneos*». La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión... la poesía era un «ejercicio espiritual»... A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido. Veíamos en ella a una de las formas más altas de la comunión. No es extraño, así, que amor y poesía, era una

³⁵⁷ Alicia Correa Pérez, "El nacimiento de Octavio Paz en Taller" en *Universidad Cristóbal Colón*, Veracruz, México, núm 4, año 2, enero-abril de 1991, p. 28.

tentativa por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura.³⁵⁸

Aunque parece que su búsqueda de la palabra original es apartada de la sociedad, está hablando sobre la revolución del lenguaje, que determina la conciencia de los hombres. La palabra "revolución", etimológicamente tiene el sentido de "volver (o regresar)", asimismo creen que la palabra primordial tiene la fuerza de volvernos al hombre original del estado puro. El cambio de los humanos requiere la reforma de la sociedad. Por supuesto, ocurre a la inversa. Así, para ellos, su búsqueda no significa la separación con la sociedad, sino el camino de la revolución social positiva, mientras que los poetas de *Taller* ponen el amor junto a la poesía: ambos son las caras de una misma realidad. El amor desea al hombre original adánico, la poesía busca la palabra adánica. En efecto, los fines de los dos coinciden en su función: sus experiencias sacuden los cimientos de nuestro ser y lo transportan a otra orilla. Para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución son tres sinónimos ardientes.³⁵⁹

La nostalgia de los humanos hacia la palabra adánica también aparece en el poema de Jorge Luis Borges «El Golem». Entre dos tradiciones judías: el racionalismo de *Talmud* y el misticismo de la cábala, el Golem pertenece al segundo. El más importante de los libros que llevan las doctrinas de la cábala es *Zohar* (Libro del resplandor) escrito por Moisés de León (?-1305), judío español de Granada. La doctrina de la cábala explica las emanaciones divinas (*Sephirot*), por ejemplo, la

³⁵⁸ Octavio Paz, "Poesía mexicana moderna", p. 56.

³⁵⁹ Klaus Müller-Bergh, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta" en *Octavio Paz*, ed. por Alfredo Roggiano, Madrid, Fundamentos, 1979, p. 56. También véase la edición facsimilar de la revista *Taller (1938-1941)*, I-IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 17-18.

creación de los ángeles y de los hombres, su destino futuro. En la cábala, todo lo que somos y todo lo que vemos es el resultado de un grandioso proceso de expresión de la Divinidad misma. El Golem es un tema que cuenta la creación de los hombres, el cual es adoptado por G. G. Scholem, autor romántico judío alemán, y Gustav Meyrink, novelista fantástico:

Si (como griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está *rosa*
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.³⁶⁰

«El Golem»

En el conocimiento de casi todas las tradiciones y las obras literarias que tratan el tema del Golem, Borges confiesa que la leyenda que le inspiró el poema es la de Gustav Meylink, la que leyó cuando emprendió el solitario estudio del idioma alemán bajo el impulso de los libros de Carlyle.³⁶¹ La creencia de los judíos relacionada directamente con la historia del Golem,

³⁶⁰ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1994, p. 206.

³⁶¹ Cf. Roberto Alifano, "El Golem" en *Conversaciones con Borges*, Madrid, Atlántida, 1986, p. 194.

es que Dios había usado sus palabras como instrumento de su obra. Es decir, crea el mundo mediante palabras. Dios dice que la luz sea y la luz fue. Si hubiera dicho otra palabra y con otra entonación, habría creado otra en vez de la luz. Y en la cábala, se piensa que las letras preceden a los sonidos; en general creemos que el sonido nació primero y después lo siguió la letra. Pero las letras de la cábala son los instrumentos de Dios, que no son iguales a las comunes.³⁶² Se supone que las palabras de Dios y las criaturas, inclusive las de los hombres se identificaban sin ninguna diferencia. Dicen que el código del secreto de esas palabras se ha escondido en el Antiguo Testamento y la persona que lo descifre podrá crear las cosas como Dios. La judería se desvelaba tantas noches en busca de la combinación de las letras con que Dios había creado al hombre, al fin, Judá León, rabino en Praga descubrió la clave del nombre y sopló ese nombre a la muñeca de barro. El Golem que hizo imitando la actividad divina era incompleto; le faltaba la facultad de aprender el idioma. Mirando a su criatura, el rabino en Praga decidió eliminarlo. El poema «Golem» termina con una interrogación: ¿Quién nos dirá las cosas que sentía Dios, al mirar a su rabino en Praga?” Como la gente en su cuento «Las ruinas circulares», quien sólo soñaba en un templo de abajo del río y se dio cuenta de que él no era un hombre real, sino una ilusión que había soñado alguien como él.³⁶³ El dios que hubiera creado al rabino en Praga estaría confundido por el pensamiento en que el dios mismo podría ser una criatura de otro dios más grande. Aquí el poeta argentino sugiere que los hombres serán Golems creados por un pequeño dios incompleto.

³⁶² Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 130.

³⁶³ Cf. Jorge Luis Borges, “Las ruinas circulares” en *Ficciones*, México, Alianza, 1992. pp. 61-69.

En efecto, la nostalgia hacia la palabra adánica de los poetas de *Taller* es como una lema difícil de cumplirse porque esas palabras no consisten en las palabras comunes que puedan mostrarnos y pronunciarnos. Por esa razón, no nos han propuesto nada como ejemplo de las palabras adánicas. Entonces, uno de los objetivos de este capítulo será investigar cómo Paz trata de consolar esa nostalgia:

hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia dentro y
también hacia fuera,
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía
y arrancarle su máscara,
bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos, deletrear la
escritura del astro y la del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el
cuerpo, volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos,
adonde empiezan los caminos,
porque la luz canta con un rumor de agua, con un rumor de
follaje canta el agua
y el alba está cargada de frutos, el día y la noche reconciliados
fluyen como un río manso,
el día y la noche se acarician largamente como un hombre y
una mujer enamorados,
como un solo río interminable bajo arcos de siglos fluyen las
estaciones y los hombres,
hacia allá al centro vivo del origen, más allá de fin y
comienzo.³⁶⁴

«El cántaro roto»

³⁶⁴ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 259.

En el llano el protagonista sufre de sed y busca agua, pero el cántaro está roto, al fin exclama “hay que soñar”, quiere decir, “hay que imaginar”. El poema busca las palabras de Dios en la época del Génesis: “Dios dijo ‘¡Que haya luz!’ Y hubo luz”, y las palabras del Adán con las que indicaba las cosas en Edén y hablaba con la naturaleza. Es decir, el lenguaje en la imaginación, en que se coinciden las palabras y las cosas directamente sin ninguna diferencia semántica. El poeta propone un hecho que existía en el pasado por el uso de los verbos “perder” y “recuperar”. El poeta que se le perdió la lengua original trata de buscarla en la naturaleza, mejor dicho, descifrarla. Para ello hay que regresar al momento del Génesis. Si no es posible, nada más debe leer las huellas que quedan en la naturaleza. Todavía no ha encontrado las palabras adánicas. Lo que descubrió es signos y estructuras. Mirando la luz del alba, cree que el día y la noche se reconcilian y se acarician como un hombre y una mujer enamorados.

Por otra parte, Paz considera los pronombres como las formas más cercanas de las palabras originales y muestra el apego a ellos:

puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados,³⁶⁵

³⁶⁵ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 277.

«Piedra de sol»

A través de la experiencia erótica, el yo adivina el momento de encuentro con la substancia de la mujer, pero todavía está viviendo con la ansiedad de ver su rostro. Por esta razón, no cumplió la comunión que intentó primero, porque el yo es un hombre vivo que está caminando en su vida. Está cumpliendo su vida. Entonces, anhela el estado en que nacimos antes de formar nuestra conciencia como ahora. Ese estado es el reino de pronombres enlazados donde nos podemos encontrar tú y yo sin ningún prejuicio, ni afectación. Su idea sobre los pronombres es afín con la de Pedro Salinas: "Para vivir no quiero / islas, palacios, torres. / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!"³⁶⁶

Paz dice que la mínima unidad de sentido en la lengua es la frase, no la palabra. Según él, los niños no pueden aislar palabras y hablan en bloques significativos. La frase es una autoridad auto suficiente. El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases, las cuales sólo son separables por la violencia del análisis gramatical. Cuando nos olvidamos o nos distraemos, el lenguaje natural recupera sus derechos y se juntan las palabras, ya no conforme a las reglas de la gramática sino obedeciendo al dictado del pensamiento. En ciertos idiomas primitivos los pronombres demostrativos señalan "este que está de pie", "aquel que está tan cerca que podría tocársele". Esos pronombres son palabras-frase.³⁶⁷ Los pronombres que aparecen en el poema de arriba no cuentan con las pruebas concretas para que sean las palabras-frase mencionadas en *El arco y la lira*, no obstante, cuando menciona los

³⁶⁶ Pedro Salinas, *op. cit.*, p.40.

³⁶⁷ Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 49-50.

pronombres en sus poemas, es cierto que siempre considera algún estado original en su pensamiento.

Jonathan Culler, mencionando la teoría semiótica de Georges Mounin, dice que la literatura no es un sistema de signos porque no podemos hablar de codificación y descodificación mediante códigos fijos, por ejemplo, la poesía ofrece el ejemplo de una serie de significantes cuyo significado es un espacio vacío, pero circunscrito, que puede llenarse de diferentes modos.³⁶⁸ De alguna forma, porque no es posible describir directamente la substancia, se describen alrededor de ella para que se revele. Se parece a la manera budista de llegar a la entidad a través de *neti, neti*; en español directo “no así (y) no así”, que significa “ni (es) esto ni aquello” y es un método de llegar al objeto verdadero por eliminar o negar una y otra de las ramas del contorno hasta que aparezca su ente. Octavio Paz escribió la idea muy parecida a la de Culler en «Los signos en rotación»:

Entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y tradicional en las poesías de Extremo Oriente y en la arábica, que consiste en su mutua interpretación. El espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco (que representan al silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia... Escritura en un espacio cambiante, palabra en el aire o en la página, ceremonia: el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí

³⁶⁸ Cf. Jonathan Culler, *op. cit.*, pp.37-38.

mismo y alrededor de un sol que todavía no nace... Poema:
búsqueda del tú.³⁶⁹

La frase “un conjunto de signos que buscan un significado” implica que las escrituras ya no reflejan el mundo ni contienen el sentido determinado, sino están en el proceso de buscar un sentido.³⁷⁰ En la física moderna, las partículas y las cosas han renunciado ser seres determinados, se transforman y devienen. Si el mundo cambia basado en esa teoría, también lo es su poesía, que quiere llegar a la substancia por la lectura de los signos del mundo. El cambio de la imaginación poética depende del cambio de la imagen del mundo.

Su libro *Blanco* (1967), escrito durante su larga estancia en la India, muestra el proceso de buscar cierto sentido que todavía no ha aparecido, en el dinamismo en que se reúnen y se despiden las letras en blanco. En su prefacio se encuentra una parte de la sutra *Hevajra Tantra*: “By passion the world is bound, by passion too it is released”. (Por la pasión el mundo es atado, por la pasión también es liberado) y un verso de «Soneto» de Mallarmé: “Avec ce seul objet dont le Néant s’honore” (Con ese solo objeto en donde la Nada se honra). Ello es una confesión de que *Blanco* depende de dos tradiciones: una es del budismo tántrico y la otra es de la poética de Mallarmé.

Entre los poemas de Mallarmé, sobre todo, «*Un coup de dés*» (Un tiro de dados) le ofreció un motivo determinante a la organización de la forma

³⁶⁹ Octavio Paz, *Octavio Paz: los signos en rotación y otros ensayos*, prólogo y selección de Carlos Fuentes, Madrid, Alianza, 1971, pp. 336-338.

³⁷⁰ “Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación”. Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, p. 11.

de «Blanco». Mallarmé, uno de los poetas malditos, y precursor de los simbolistas, escribió ese poema un año antes de morir, cuya forma es tan diferente a los otros poemas que habían seguido la estructura tradicional. La doble página unitaria, que se ofrece simultáneamente a la vista. El poema integra el pliegue continuo a todo lo largo de once dobles páginas no numeradas. Varios tamaños de tipografías se esparcen en blanco como si fueran las estrellas pegadas en el cielo después del *Big Bang*. Además los versos suben y bajan como las olas cósmicas. Es cierto que fue concebido como un biombo.³⁷¹ Cada parte del poema es independiente e íntimamente vinculada con las otras. Así forma un poema orgánico; no hay orden determinado de la lectura –a veces las letras del mismo tamaño se atraen y pueden leerse a la derecha sin bajar, y las estrofas se bifurcan y se reúnen. Principalmente corren tres tamaños de tipografías: la más grande es “UN TIRO DE DADOS JAMÁS ABOLIRÁ EL AZAR”, la media comienza con “AUN LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS ETERNAS...” y la más pequeña inicia con “que el Abismo de espacios blancos...” La más grande constituye el tema principal del poema y las otras llenan el espacio de ella. Nos parece ver una partidura extendida en blanco³⁷² como lo que dijo en el prefacio. Por ese motivo, el poema será una sinfonía en que suenan las variaciones desarrolladas basadas en el tema básico “UN TIRO DE DADOS...”. Mallarmé rechaza el papel del poeta que entrega las anécdotas preferidas por los románticos o los

³⁷¹ «*Un coup de dés*» se publicó por primera vez en la revista *Cosmopolis*, mayo de 1897, núm. 17, tomo VI, cuya forma era muy diferente de la de hoy. El poema reapareció con nueva forma en el año 1914. Aunque originalmente no se imprimió en una hoja completa como «Blanco», es cierto que Mallarmé lo escribió a la derecha sin ruptura como un biombo. Cf. Julián Zugazagoitia, “Preliminar” en *Un tiro de dados*, México, Ditoria, 1998.

³⁷² Cf. Stéphane Mallarmé, “Prefacio” en *Un tiro de dados*, 1998.

mensajes de los dioses a la manera de Hölderlin: el hombre no sabe mantener las palabras tiradas de los dioses y el poema existe para mostrar ese mensaje. Mallarmé no quería mostrar ese mensaje sino describir o representar el lugar de la poesía. Es decir, si los mensajes de los dioses es el origen, para Mallarmé, el viaje al origen es un fracaso. Entonces no intenta mostrar el origen, sino la circunstancia del ser humano que está nadando en el mundo, que domina el azar imposible de controlarse. Paz acepta esa nueva forma poética y pensamiento sobre la metapoesía que contempla a la poesía misma.

«Blanco» también es una forma de biombo, cuya principal diferencia estructural es que el poema de Mallarmé tiene el progreso del lado izquierdo al derecho, en cambio, el de Paz, el de arriba hacia abajo. Quiere decir, aquél es horizontal y éste es vertical. De todas maneras, para leer «Blanco» se tiene que extender el biombo, lo cual es una estrategia de la obra abierta que hace participar a los lectores al leer positivamente.

En la obra abierta no hay lectura ordenada. Los lectores son los cómplices del autor, tienen que participar en la creación. Al aparecer versos y estrofas según el despliegue del biombo sin número de páginas, se ve como el poema que avanza en movimiento continuo. Por lo tanto, el lector, como en «*Un coup de dés*», puede leer cada parte como un poema y el poema entero. También se puede leer a la derecha o abajo.³⁷³ Si leemos según las maneras propuestas por el autor, en total serán 22 poemas.³⁷⁴ Cuando abrimos el poema, las escrituras están puestas en blanco como si

³⁷³ Cf. Octavio Paz, *Blanco*, México, Joaquín Mortiz, 1967, notas.

³⁷⁴ Cf. Enrico Mario Santí, "Esto no es un poema" en *Archivo Blanco*, México, Equilibrista, 1995, p. 278.

fuera las estrellas en el cielo. Dos tamaños de escrituras, las itálicas y dos colores (negro y rojo) le dan variaciones.³⁷⁵ El poema «Blanco» tiene la estructura de dos columnas; las dos se repiten al unirse y separarse. La columna de la izquierda es el himno del amor, energía de crear el universo. Allí se describe sobre el cuerpo de la mujer, donde cada parte simboliza cuatro elementos del universo: el fuego, el agua, la tierra y el aire. La columna de la derecha expresa cuatro elementos del conocimiento definidos por Jung: la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento. Uniéndose las dos columnas forman la del centro de cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul, los cuales son el tránsito de la palabra que empieza desde la historia del silencio y termina en otro silencio en que se completan todos los sentidos posibles. La historia de la palabra es de la transferencia del blanco al blanco. Es igual al principio de la luz; emanan todos los colores desde el color blanco y se reúnen en el blanco. Al final, sólo quedan el silencio y la transparencia.³⁷⁶

Ya vamos a ver con la pasión del budismo tántrico. Los cuatro elementos de la columna izquierda y los cuatro aspectos del conocimiento son las figuras transformadas de la pasión. La pasión como principio de la creación del universo y sus formas y colores en el proceso de desarrollo son una imitación al *mandala*. Paz confiesa en la explicación que escribió en *Obra poética*:

³⁷⁵ En «Blanco» se usan las letras de dos colores: negro y rojo, que se entiende como “tinta negra y roja en nahua significa sabiduría”. Eliot Weinberger, “Paz en la India” en *Archivo Blanco*, México, Equilibrista, 1995, p. 193. Es una versión ampliada de la publicada en el catálogo *Los privilegios de la vista*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.

³⁷⁶ Cf. Hong-Geun Kim, “Unos problemas en los argumentos de la poesía posmoderna en América Latina” en *Poesía y pensamientos*, Seúl, Goryeoweon, vol. 14, primavera de 1993, p. 106.

Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos... El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa –transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un *mandala*...³⁷⁷

El *mandala*, que es literalmente un “círculo”, es mapa original del universo, en que se expresa la cosmología y filosofía budista con múltiples formas y colores; Paz lo intenta expresar con las escrituras. Sobre todo, se utilizan como auxiliares para la meditación, no sólo mirándolos sino también haciéndolos de arena colorida. Lo mismo podría decirse en «Blanco»; los principios que abstraigo el poeta desde la formación del mundo, los ha traducido en el poema y al mismo tiempo manifiesta sus prácticas de buscar el origen del mundo. Como lo hemos visto en el capítulo anterior, las escrituras en el poema, se hacen actos eróticos. Los hombres enamorados se atraen y se alejan. Lo mismo ocurre en el lenguaje. La creación y el mantenimiento del universo son la revelación del ritmo erótico. La armonía de dos fuerzas contrarias se encuentra tanto en el macrocosmos: entre planetas o entre estrellas y planetas, como en el microcosmos: entre átomos o entre núcleos y electrones. Como los *corpúsculos se hacen átomos y los átomos se hacen cosas; cuando se reúnen las palabras, se crean nuevos sentidos.*

³⁷⁷ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 481.

Eliot Weinberger explica la lectura del poema con el diagrama de los *chakras* (o *cakras*).³⁷⁸ El tantrismo, para invocar al *kundalini*, energía universal latente, descubrió los lugares donde se encuentran los siete centros de energía del universo y esos lugares son *chakras*. Puesto que cada individuo es una miniatura del universo, en el cuerpo de los hombres está durmiendo el *kundalini* agazapado. Por varios *yogas* y ejercicios, el *kundalini* se despierta y sube abriendo los siete *chakras*, a la vez que la lectura desciende hacia abajo. Ascendiendo el *kundalini*, absorbe las energías reservadas en los *chakras*, al fin se une con la pura conciencia, Shiva. El poema empieza con "el comienzo / el cimiento", que corresponde al primer *chakra*, *muladhara* que significa "cimiento". La palabra siguiente "la simiente" es *bija* que significa "simiente o germen". En el tantrismo, el *bija* es la fuerza que subyace a todas las manifestaciones materiales. Si la columna del centro es la de la palabra como lo ha explicado Paz, el adjetivo "latente" es el atributo del *bija-mantra*, es decir, la "palabra germinal", porque es la energía original llena de todas las posibilidades como semillas. Su análisis salta al sexto *chakra*, pero varios atributos de los otros *chakras* se encuentran en «Blanco», aunque no exactamente en el mismo orden. La última parte del poema corresponde al sexto, *ajna* (poder), que queda en el entrecejo. Por eso, el poema termina con "Da realidad a la mirada". El sexto aparece uniendo los elementos contrarios simbolizados con "No, Sí", allí todos los elementos se hacen depurados. El verso "La transparencia es todo lo que queda" confirma que estamos en la etapa *ajna*. Aquí encontramos un juego de palabras: "Son palabras / Aire son nada" aparece después de "El árbol de los nombres / Real irreal". La

³⁷⁸ Cf. Eliot Weinberger, *op. cit.*, p.197.

palabra *nâda* en sânscrito tiene el sentido "la energía vibratoria que se manifiesta", es decir, "sonido". Por ejemplo, *nâda-bindu* "[m] con punto abajo" es la vibración primordial, de la cual nace la naturaleza sonora, y *nâda-Brahman* es precisamente el sonido "[om] m con punto abajo". Así como, "son" y "nada" sugieren dos sentidos a la vez, "son" es del verbo "ser" y el sustantivo "sonido", "nada" es del español "nada" y del sânscrito *nâda* (sonido).

A través de este juego de palabras ¿cuál sería la intención del poeta? El sonido está hecho de la vibración del aire y la palabra, del sonido (por supuesto, existe la escritura como signo, pero el tantrismo tiene una gran convicción en el sonido como origen del universo). Por lo que, en fin, las palabras seguidas "son, palabras, aire, son" significan lo mismo. En cambio, cuando llegamos a la palabra "nada", se encuentra una paradoja; por los sentidos paradójicos de nada y *nâda*, "nada y sonido", las palabras antecedentes, automáticamente tienen que considerarse con otro sentido contrario del atributo de cada vocablo: desaparición / aparición, real / irreal, sonido / silencio. En resumen, lo que quiere decir el poeta es que las palabras o escrituras usadas en el poema son hechas de nada y el poema es sólo para describir nada. Sin embargo, en su poema no aparece el aspecto o estado concreto de nada. «Blanco» tampoco muestra el séptimo *sahasrana*, que significa "iluminación de la vacuidad". Ese estado no se puede expresar con palabras. Por eso, allí termina el poema.

Sobre esa característica del final de «Blanco», Jean Franco explica: si «Piedra de sol» es el poema de regresar a sí mismo, «Blanco» es un poema de ahora, de aquí, y una *mandala* que refleja a sí mismo, no el estado

transcendental.³⁷⁹ Guillermo Sucre menciona algo interesante sobre el fenómeno poética relacionado con los lectores; ya que el poeta ha soltado signos en blanco, el acto de lectura es más significativo. «Blanco» no es el poema en que descubrimos cierto sentido, sino un poema de devenir, en que hacemos un sentido posible:

Blanco sugiere, pues, otra aventura: no un poema hecho, cristalizado, sino otro que continuamente se está gestando. Escribir es sólo plantar signos que buscan un significado. Así que 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 *decir* al poema. De ahí el título: es un texto en *blanco* (como el mundo), está y no está escrito, en él la palabra está y no está dicha. De esta manera el lector tiene, al leerlo, que asumirlo igualmente, convertirlo en experiencia personal. Leer, también, no es descubrir un sentido, sino sobre todo, hacerlo posible.³⁸⁰

Las escrituras que el poeta ha esparcido en blanco sólo están girando alrededor del sol, antes del amanecer, dibujando su perfil. Para ver ese sol, tenemos que tirar las escaleras que hemos subido desde abajo y la nave que nos ha transportado desde esta orilla, porque el blanco (meta) que hemos seguido es el silencio blanco donde desaparecen palabras.³⁸¹

³⁷⁹ Cf. Jean Franco, "Oh mundo por poblar, hoja en blanco! El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz" en *Revista Iberoamericana*, homenaje a Octavio Paz, vol. 37, núm. 74, enero-marzo de 1971, p.160.

³⁸⁰ Guillermo Sucre, "Blanco: Un archipiélago de signos" en *Aproximaciones a Octavio Paz*, ed. por Ángel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 236.

³⁸¹ John M. Fein, *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems 1957-1976*, The University Press of Kentucky, 1986, p. 66.

2. 6. Paradoja

Las paradojas, según Philip Wheelwright, básicamente se pueden clasificar en dos: la paradoja superficial (*surface paradox*) y la paradoja profunda (*depth paradox*). Y el segundo, a la vez se divide en dos: la paradoja ontológica (*ontological paradox*) y la paradoja poética (*poetic paradox*).³⁸² La expresión paradójica se ve como una contradicción superficialmente, en cambio, connota la verdad en su interior. La paradoja superficial es la expresión en la que a través de las contradicciones, provoca a los lectores acostumbrados a la expresión lógica la confusión y le estimula un sentimiento más fuerte. En la retórica lo dicen como oxímoron: “el placer amargo” o “la tristeza dulce”. Helena Beristáin también define el oxímoron como una especie de paradoja: el oxímoron es “la relación sintáctica de dos antónimos” y consiste en ponerlos continuos a pesar de que uno de ellos parece excluir lógicamente al otro.³⁸³

¡Por qué, entonces, Ah el amor pugnante! ¡Ah el odio
amoroso!
¡Ah cualquier cosa, de nada primero cree!
¡Ah la ligereza pesada! ¡la vanidad seria!
¡Los caos mal-formados de las formas bien hechas!
¡La pluma de plomo, el humo luminoso, el fuego frío, la
salud enferma!
¡Sueño despierto, que no es lo que es!

³⁸² Cf. Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, Indiana University Press, 1982, pp. 96-101.

³⁸³ Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.

Este amor siento yo, el cual no quiero así.³⁸⁴

⟨*Romeo and Juliet*, Acto I, Escena Scene I⟩

Estos versos son las palabras que grita el protagonista, Romeo, criticando la pelea entre dos familias, las cuales están llenas de varias paradojas: “el amor pugnante”, “el odio amoroso”, “la ligereza pesada”, “la vanidad seria”, “la pluma de plomo”. Shakespeare manifiesta el trágico amor que van a experimentar sus protagonistas, Romeo y Julieta, subrayando el sentimiento contradictorio del amor que nació entre los dos, bajo la relación enemiga entre sus familias. Pero la paradoja superficial, aunque se ve como una expresión ilógica, es posible de explicar dentro del texto.

La paradoja ontológica es la expresión que contiene la verdad transcendental sobre el ser humano. Ya que el ser humano es un ser paradójico³⁸⁵ conforme la ontología de filosofías y religiones, la paradoja ontológica en la poesía es ineludible. En este sentido, la justicia, la caridad y la predeterminación divina, la voluntad libre del hombre y el concepto de la paradoja en el existencialismo³⁸⁶ serán sus ejemplos.

“Sólo a través del tiempo, tiempo se conquista”.

³⁸⁴ Citado por Philip Wheelwright, *op. cit.*, p. 97.

³⁸⁵ Por otro lado, hasta los conocimientos científicos están apoyados en paradojas; el incierto principio de Werner Heisenberg, el doble atributo de la luz (onda y partícula), la substancia del material (partícula o energía), la teoría de *Big Bang* (el universo nació desde la “singularidad” donde el espacio es mínimo y la masa es máxima), etc. Así el mundo, que incluye a los humanos, está dominado por las paradojas. La vida del ser humano también está llena de ellas; cuerpo y alma, realidad e ideal, destino y voluntad, etc. Es decir, el hombre es el sujeto contradictorio. Por esa razón, los poetas adoptan las paradojas para describir al ser paradójico y volvernos hacia el tiempo mítico y el mundo del humanismo.

³⁸⁶ La certeza del encuentro con el ser absoluto, Dios, o la de su existencia depende del juicio personal. Por esa razón, el hombre puede disfrutar de la posición del sujeto, pero siempre tiene que determinar todas las cosas y hacerse responsable de sus consecuencias. Eso es la soledad existencialista.

“Así que la oscuridad será la luz, y la quietud, la danza”.

“Nuestra única salud es la enfermedad...

Si nosotros obedecemos a la enfermera agonizante”.³⁸⁷

La paradoja poética, clasificada por Wheelwright, queda en medio de la paradoja superficial, posible de explicar, y la paradoja ontológica, basada en la verdad trascendental, la que es más peculiar para distinguir el género poético de otros. Es una paradoja latente en las imágenes que implican unas oraciones o la estrofa, no en los sentidos contradictorios entre palabras. Wheelwright cita el poema «El éxtasis» de John Donne:

Nuestras manos estaban unidas permanente
con un bálsamo que manaba desde aquel tiempo,
Nuestras miradas torcidas enhilaron
nuestros ojos en un cordón doble;
:
Amor las dos almas mezclan de nuevo,
y hace ambas una y la reparte en aquélla y ésta.³⁸⁸

«El éxtasis»

En el momento del clímax de amor entre los dos, sus manos están unidas permanentemente con un bálsamo que mana y sus miradas se fijan en los ojos de cada pareja, que enhilan sus ojos en un cordón torcido. Aunque

³⁸⁷ Citado por Philip Wheelwright, *op. cit.*, p. 98.

“Only through time time is conquered”. T. S. Eliot, “Burnt Norton” in *Collected Poems (1909-1962)*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1991, p. 178.

“So the darkness shall be light, and the stillness the dancing”. «East Coker». *Ibid.*, p. 186.

“Our only health is the disease

If we obey the dying nurse”. «East Coker». *Ibid.*, p. 187.

³⁸⁸ John Donne, “The Extasie” in *The Complete Poetry and Selected Prose of Johan Donne & The Complete Poetry of William Blake*, Nueva York, The Mordern Library, 1941, pp. 34-35. Citado por Philip Wheelwright, *op. cit.*, pp. 99-100.

esa imagen trata la cosa que no puede ocurrir en la realidad, ayuda al lector a imaginar el extasis de amor entre los dos enamorados. Es una verdad al menos en el poema. Los últimos dos versos explican que mezcladas las dos almas en una, se parten en dos de nuevo; después del cumplimiento del amor las almas de los dos entran a otro estado, donde se anula la distinción "tú y yo" de antes. Así la experiencia del amor se realiza en otro nivel con la realidad cotidiana y es de reconstrucción de su ser. Por esa razón, frecuentemente la paradoja poética es difícil de distinguir con la ontológica.

Entonces, ahora vamos a observar las paradojas que se encuentran en los poemas de Paz:

miradas enterradas en un pozo,
miradas que nos ven desde el principio,
mirada niña de la madre vieja
que ve en el hijo grande un padre joven,
mirada madre de la niña sola
que ve el padre grande un hijo niño,
miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?³⁸⁹

⟨Piedra de sol⟩

Paz parece aquí hacer referencia a la idea de Sartre de que somos un poco lo que los demás hacen de nosotros, que sus miradas nos dan un poco nuestro ser íntimo. Somos un poco lo que nos hacen los ojos ajenos,

³⁸⁹ Octavio Paz, *Obra poética*, p.267.

y entre aquellas miradas que nos dan el ser están, en primer lugar, las miradas femeninas: la amada, la madre, la hermana, la hija.³⁹⁰ En el instante de la presencia se mezclan el reverso y el anverso, el pasado y el futuro. Nuestro ser es construido sobre el puente de vida y muerte. Así que el poeta se pregunta si caer en esos ojos es una trampa de la muerte o un regreso a la vida verdadera. A través de estos dos versos, el poeta nos confiesa su incertidumbre en el camino de la búsqueda de la verdad. Pues, lo que nos interesa es que esas miradas son paradójicas: "mirada niña de la madre vieja / que ve en el hijo grande un padre joven, / mirada madre de la niña sola que ve en el padre grande un hijo niño". Las formas de estas paradojas corresponden a las superficiales mencionadas por Wheelwright, no obstante, no podemos explicar adecuadamente las imágenes que nos ofrecen esos versos, porque esa mujer no es la común sino la que puede mostrar el fondo de la vida:

TUS OJOS

Tus ojos son la patria del relámpago y de la lágrima,
silencio que habla,
tempestades sin viento, mar sin olas,
pájaros presos, doradas fieras adormecidas,
topacios impíos como la verdad,
otoño en un claro del bosque en donde la luz canta en el
 hombro de un árbol y son pájaros todas las hojas,
playa que la mañana encuentra constelada de ojos,
cesta de frutos de fuego,
mentira que alimenta,

³⁹⁰ Cf. Rodolfo A. Borello, *op. cit.*, p. 428.

espejos de este mundo, puertas de más allá,
pulsación tranquila del mar a mediodía,
absoluto que parpadea,
páramo.³⁹¹

El primer verso como paradoja poética nos hace imaginar el sentimiento de lucidez y humedad (o tristeza) en los ojos. Pero los siguientes oximorones consisten en uniones de sentidos contrarios que piden más esfuerzos para entenderlos: "silencio que habla", "tempestad sin viento", "mar sin olas". Los otros versos pertenecen a las paradojas poéticas. Cuando pensamos en cada parte de ellos, viene a la mente su imagen. Pero, cuando se reúnen unas, se escapa su imagen más allá de nuestra imaginación: "topacios impíos como la verdad".

En efecto, dado que las tres paradojas de Wheelwright están mezcladas en los poemas de Paz, su clasificación es difícil e insignificante. Todas sus expresiones paradójicas provienen de que su poesía tiene la base de la indagación sobre el ser de los hombres, esto quiere decir, las dos paradojas (la superficial y la poética) se utilizan basadas en la ontológica. La experiencia religiosa, la experiencia amorosa y la experiencia poética son de mi ser en que se unen el sujeto y el objeto, lo mío y lo tuyo, el presente y la eternidad, aquí y allí. Ellas son el estado inconceptible con nuestra razón y no son otras que explicables con las paradojas y las imágenes poéticas. Así es que encontramos a la mujer, que hemos seguido como un objeto poético, en un espacio lleno de paradojas ontológicas:

³⁹¹ Octavio Paz, *Obra poética*, p.125.

Aquí la belleza no es legible
Aquí la presencia se vuelve terrible
:
Lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
Aquí la estrella es negra
La luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para³⁹²

«Noche en claro»

Este poema describe el aspecto de la mujer cuando la ciudad rodeada por la oscuridad se vuelve mujer. Ella muestra el ser, y las esencias del tiempo y la vida. Su fondo es vacío y lleno. En el espacio donde ella queda, los pensamientos relativos pierden su fuerza. *Tao Te King* de Lao Tzu llama ese mundo primordial por el misterio (玄, negro):

En el mundo todos saben por qué lo bello es bello, y así aparece lo feo. Todos saben lo que es bueno, y entonces aparece lo que no es bueno. Ser (*you*) y no-ser (*wu*) se engendran mutuamente...³⁹³

Tienen entrambos (*wu*, *you*) el mismo origen, diferentes nombres de una misma realidad. Misterio de los misterios, llave de toda mudanza.³⁹⁴

Por eso, “Aquí” no hay distinción entre la belleza y la fealdad. Y “la presencia se vuelve terrible” porque ese lugar está relacionado con la

³⁹² *Ibid.*, p.353.

³⁹³ Lao Zi, *op.cit.*, p. 93. “天下皆知美之爲美 斯惡已。皆知善之爲善 斯不善已。故有無相生。”

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 91. “此兩者 同出而異名。同謂之玄。玄之又玄 衆妙之門。”

divinidad. Cuando hacemos la experiencia de lo sagrado, sentimos el terror de empujarnos atrás y la fascinación de unirnos con la presencia al mismo tiempo.³⁹⁵ Allí todas las paradojas son posibles: lo visible es invisible, la estrella es negra, la luz es sombra... Entonces se para el tiempo.

Como una madre demasiado amorosa, una madre terrible
que ahoga,
como una leona taciturna y solar,
como una sola ola del tamaño del mar,

:
Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el túnel,
atrasamos corredores interminables cuyas paredes de aire
sólido se cierran,

:
Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al apiñarme
me derramo,
soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose y
llenándose,
no hay vértigo ni espejo ni náusea ante el espejo, no hay
caída,
sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta los bordes,
todos a la deriva:

:
no concentrados ni en arrobos, sino a tumbos, de peldaño en
peldaño, agua vertida, volvemos al principio.

Y la cabeza cae sobre el pecho y el cuerpo cae sobre el
cuerpo sin encontrar su fin, su cuerpo último³⁹⁶

«Mutra»

³⁹⁵ Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 130.

³⁹⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 244-246.

El poema *«Mutra»* también abunda en paradojas unidas con las ontológicas. *Mutra*, diosa madre en el hinduismo, la describe el verso inicial del poema. Igual que el poema anterior, *«Noche en claro»*, aparece como una mujer mezcla de afirmación y negación: “Como una madre demasiado amorosa, una madre terrible que ahoga”. El poema extiende las imágenes sin fronteras como la cadena de las imágenes surrealistas. Durante su estancia en la India, Paz descubrió el simultaneísmo en la cultura hindú: la religión y la vida, el pasado y el presente, entonces intentó encontrar una clave de búsqueda en su poesía. El poema está describiendo a los hindúes y los paisajes, de repente su mirada se dirige al interior del poeta: “Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el túnel...” Repite llenar y derramar su interior consigo mismo. Luego se encuentra con el estado en que no hay vértigo, ni sombra, ni caída, es decir el estado de puro ser, presencia. Cuando mira la presencia, su exterior muestra la fascinación y el terror, en cambio, cuando coincide con la presencia, esos sentimientos pierden su validez. Ya el poeta afina su oído para escuchar los tumbos principales. Y las imágenes que lo han formado, se transforman para encontrar su verdadero cuerpo: “la cabeza cae sobre el pecho y el cuerpo cae sobre el cuerpo sin encontrar su fin”. Pese a la experiencia de la presencia, el cuerpo no se va a ningún lugar. Donde se realiza esa experiencia no es sino aquí:

AQUÍ

Mis pasos en esta calle
Resuenan

en otra calle
donde
oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde
Sólo es real la niebla³⁹⁷

En «Aquí» aparecen dos calles: esta calle y otra calle. El «aquí» que llama el poeta no es esta calle. En general, distinguimos la realidad de la irrealidad. Pues, a veces sentimos que la distancia entre las dos desaparece y se anula su frontera. Más bien, podemos sentir que la irrealidad es más real que la realidad. Por ello, la calle en que camino ahora puede ser la calle del otro mundo u otro tiempo (el pasado o el futuro). Lo que creemos real, a medida que pasa el tiempo, sólo va a quedar a un lado de nuestra memoria. Paz expone la misma duda de la memoria en «Piedra de sol». Por principio de cuentas, piensa que es una consolución que se le otorga al poeta un instante cuando se cree que la acumulación de la vida hasta ahora es su ser. No obstante, al narrar las vidas cotidianas vacilan los recuerdos sin certeza:

¿hacía planes
para el verano –y todos los veranos–
en Christopher Street³⁹⁸, hace diez años,
con Filis que tenía dos hoyuelos
donde bebían luz los gorriones?,
¿por la Reforma Carmen me decía

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 318.

³⁹⁸ La calle en Nueva York, donde vivió Octavio Paz en 1944.

“no pesa el aire, aquí siempre es octubre”,
o se lo dijo a otro que he perdido
o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,

El poeta cuenta en concreto lo que vivió, recordando calles, nombres, cosas y palabras de Nueva York, París y México, y los recuerda con duda en las interrogaciones. ¿Por qué Paz escribiría estos versos como interrogaciones? Las cosas que ocurrieron su alrededor quedan en su memoria; sólo a través de la imaginación se puede recuperar el pasado. Aquí se encuentra la posibilidad de la invención del pasado, así que los recuerdos son muy débiles. Aunque el pasado consiste en recuerdos basados en la imaginación, hay menos posibilidad de que el poeta confunda su memoria con su imaginación creada. Para entender esta vacilación del poeta tenemos que acudir al concepto de la ilusión budista. La vida cotidiana en que veo, oigo, hablo, toco y siento es una ilusión. La vida de este mundo no será igual en el momento del encuentro con el ser. Pero nuestro ser incluye hasta la vida que ahora vivimos. Por esa razón, el poeta usa las frases interrogativas en vez de expresar rotundamente sí o no. Además, en el verso “o no lo invento y nadie me lo ha dicho” podemos encontrar un sujeto existencialista y su dispersión. El hombre piensa y decide en su mundo encerrado, es decir, vive en su conciencia. Según la crítica de John M. Fein, “la única realidad que se puede expresar es la conciencia del poeta que mira su propia conciencia”.³⁹⁹ Pero siempre esa realidad se puede volver nada, porque el dueño de otra vista que está mirando al sujeto de la conciencia es el verdadero. Entonces, “esta calle”

³⁹⁹ Cf. John M. Fein, “La estructura de Piedra de sol” en *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 78, enero-marzo de 1972, p. 88.

en el poema «Aquí» puede ser creada por la memoria de “otra calle” o a la inversa. No podemos decir rotundamente cuál es más real. “Sólo es real la niebla”, la que enlaza ésta con otra. Al fin, “aquí” no indica ni ésta ni otra, sino un lugar donde se encuentran juntas.

Hermann Usener apunta, después de mencionar el parentesco etimológico entre *templum* (templo) y *tempus* (tiempo), que “*templum* designa el aspecto espacial; *tempus*, el aspecto temporal del movimiento del horizonte en el espacio y en el tiempo”.⁴⁰⁰ El “aquí” de Paz es precisamente el punto cruzado de *templum* y *tempus*. En ese caso, su tiempo será el presente. En su poesía, la descripción sobre el presente es parecida a la de aquí, que se caracteriza por las paradojas. Octavio Paz subraya su interés en aquí y ahora incluso en el momento más glorioso en su vida, en su discurso de aceptación del Nobel: “El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo*; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allá era aquí”.⁴⁰¹

Somos hijos del tiempo. Sea por haber sido expulsado del paraíso o por estar en un momento de la evolución, nos sentimos incompletos y nos escapamos de lo que somos; vamos hacia adonde sea. La meta es lo que queremos ser. En cuanto sentimos alcanzar la meta, por allí nos llama ella.⁴⁰² Es igual a la ley del deseo; aunque consigue su objeto, el deseo se queda latente. Esa meta también se desliza como el cumplimiento del deseo. Ya hemos mencionado la fórmula de Lacan en el capítulo 1. 1.

⁴⁰⁰ Citado por Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 68.

⁴⁰¹ Octavio Paz, “La búsqueda del presente” en *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 11.

⁴⁰² Cf. Octavio Paz, *La llama doble*, pp.142-143.

Teorías de deseo, que S \diamond a. "S" es el sujeto, "a", el objeto ficticio y " \diamond ", el signo de la pérdida en que el objeto no cumple el deseo del sujeto.

Todas estas cosas suceden en el tiempo. Éste es nuestro ser y nuestra enfermedad, su cura no se puede encontrar sino fuera de él.⁴⁰³ Si el tiempo aristotélico es el cronológico contable, el tiempo bergsoniano es el subjetivo; se alarga y se reduce depende de la persona, o a veces el pasado y el futuro se derriten en un instante. El tiempo de Bergson es vivido y subjetivo. El instante paciano se parece al de Bergson, el cual se siente eterno. También queda cerca del instante de la iluminación budista, en que se obtiene la liberación del círculo del tiempo.

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo
de ayer, hoy y mañana,
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto
de sí mismo y me mira,
no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no
es la muerte
—nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—, no es
la vida
—fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida embriaguez, el vacío
sabor de la muerte da más vida a la vida—,⁴⁰⁴
¿No hay salida?>

En los dos primeros versos el pasado y el futuro se funden en el presente al mismo tiempo. La expresión "no es la muerte —nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—, no es la vida" es una paradoja

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁰⁴ Octavio Paz, *Obra poética*, pp.249-251.

escapada de la categoría de nuestro conocimiento común. Es una de las paradojas ontológicas que puede ser verdad si observamos la vida y la muerte desde otro punto de la vista. Esa paradoja procede de nuestra vida paradójica. Al nacer uno está condenado a morir y el proceso de vivir es el camino hacia la muerte. Vivir es morir. En nuestro cuerpo ocurren el vivir y el morir, es decir, por un lado nacen las células nuevas, y por otro lado mueren las viejas. Si la muerte convive con nosotros, ¿nuestra vida incluye hasta la muerte? ¿Morir es completar la vida verdadera?⁴⁰⁵ Si reconocemos que la muerte no existe como realidad de la experiencia y es un concepto creado dentro de nuestra vida, podemos decir que el concepto de la vida incluye la muerte en que creemos. El hombre inmortal es incompleto. La muerte cumple al hombre.

⁴⁰⁵ Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 149, y Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 212-213.

III. EL NIM EN MANHAE

El intento de aplicar la vida personal del autor a sus obras, con mucha frecuencia, trae mal entendimiento de las obras. Sin embargo, la poesía de Yong-Un Han (1879-1944, Corea del Sur, mejor conocido como Manhae) está relacionada íntimamente con su vida y su época. Él vivía en concordancia entre dichos y hechos durante el período tan duro en la historia de Corea. Así que en el caso de Manhae la crítica biográfica tiene su valor. *Silencio de nim* es una reflexión o prueba de la manera principal de su existencia que corre por las actividades políticas, sociales y religiosas.⁴⁰⁶ Ahora resumiremos la biografía del autor para no perdernos en el camino del entendimiento de sus poemas.

Manhae nació a fines del siglo XIX, cuando la dinastía Joseon (1392-1910) de Corea no había aceptado bien la industrialización occidental y su soberanía estaba en crisis ante la amenaza de los países imperialistas. El hecho de que el poeta coreano naciera en la época de transición histórica es un elemento básico que puede explicarnos su pensamiento, porque el pensamiento humano es, casi siempre, producto de la época en que ha vivido.

La familia de Manhae no era de nobleza ni de alto funcionario como dicen.⁴⁰⁷ Hay mucha posibilidad de que se haya exagerado su biografía al crecer su influencia e importancia en el budismo coreano. Por ejemplo, su participación en la milicia Donghak y la de general Min Jong-Sik es muy difícil de comprobar, aunque Mu-Ung Yeom no excluye la posibilidad de su

⁴⁰⁶ Cf. U-Chang Kim, "Un poeta en la época de apuros" en *Han Young-Un*, ed. por Cheol-Hi Bak, Seúl, Universidad Seogang, 1997, p. 49.

⁴⁰⁷ Cf. Eun Go, *Biografía de Han Yong-Un*, Seúl, Koreaone, 2000, pp. 27-60.

colaboración en este ámbito, con su padre y su hermano.⁴⁰⁸ Parece que la familia de Manhae tenía un poco de solvencia económica y pertenecía a la clase media bien educada. Se considera además que su padre, un campesino intelectual, influyó en él con mucho patriotismo y conciencia social.

Cuando era niño, Manhae fue discípulo en *seodang*, instituto tradicional donde se estudiaba a los clásicos chinos y coreanos, escritos en caracteres chinos. Luego, en el año 1896, se marchó de casa y entró en la ermita Oseam situada en la montaña Seorak. Allí se dedicó a los libros, de los cuales la mayor parte era sobre budismo. Durante su estancia en Oseam por seis años, leía, aparte de las *sutras* budistas, los libros que trataban la historia, la política y las corrientes de pensamientos de Occidente. Después se volvió monje budista en 1905. Más tarde se hizo el sucesor del maestro Manhwa. Entonces éste le dio el nombre budista Yong-Un y el apodo budista Manhae. Su nombre secular era Jeong-Ok, pero no lo usaba por ser sacerdote. En general es conocido por sus nombres budistas: Manhae o Han Yong-Un, o Manhae Han Yong-Un.⁴⁰⁹

El período desde la publicación de la revista *Yusim* (1918) hasta la de *Silencio de nim* (1926) corresponde al clímax de su actividad social contra el imperialismo japonés. Participó en la manifestación Samil Undong (1919)⁴¹⁰ como representante de los budistas y, en consecuencia, fue encarcelado por tres años. En el reclusorio escribió un artículo "La razón

⁴⁰⁸ Cf. Mu-Ung Yeom, "Un estudio sobre Han Yong-Un" en *Han Yong-Un*, p. 21.

⁴⁰⁹ "Han" es su apellido.

⁴¹⁰ Fue una manifestación sin violencia de nivel nacional, en que se reunieron todas las iras y las esperanzas de los coreanos contra el dominio cruel de los japoneses y la sospechosa muerte del rey coreano.

de la independencia de Corea". Después de salir de la cárcel, dio varias conferencias bajo el tema de la independencia según el budismo, promovió el movimiento de consumir productos nacionales y se encargó de la presidencia de la organización de los jóvenes budistas. En 1925, de repente, se refugió en la montaña Seorak y escribió *Silencio de nim*.

Su actividad poética es muy prolífica: los versos libres de *Silencio de nim* en los veinte, varios *sijos*⁴¹¹ y otros versos libres en los treinta, y 1300 poemas en chino. Aparte de la lírica, también mostró su actividad literaria en la narrativa (novela y ensayo). Como ya se dijo, entre su poesía se ubica *Silencio de nim*, que es el texto que más interesa en el presente trabajo.

Los poemas libres empezaron a escribirse en Corea después de la apertura de los puertos ante los países extranjeros como Japón, Francia, Alemania, Rusia y Estados Unidos. La mayoría de los poetas coreanos que participó en la composición de la poesía moderna, había obtenido sus conocimientos por medio de la educación occidental, los cuales que servían para sus obras. Muchos coreanos fueron a estudiar a Tokyo, capital de Japón, y regresaron a Corea y publicaron varias revistas literarias: *Changjo*, *Peheo*, *Baikjo*, *Geumseong*, etc. Japón había adoptado el sistema político y educativo y la tecnología avanzada de Occidente, y estaba creciendo como un país más poderoso en Asia, lo cual significa que los poetas modernos de Corea construyeron su mundo intelectual absorbiendo los conocimientos occidentales. Yong-Un Han es una

⁴¹¹ Es la forma poética corta en Corea. El *sijo* tiene tres versos (3 4 3 4 / 3 4 3 4 / 3 5 4 3), un poco más largo que *haiku*. Su nombre antiguo es *dan-ga* (o *tan-ga*), casi igual que "*tanka*", otro nombre del *waka*. La forma del *sijo* es muy parecida a la del *waka*. Por lo tanto, en algunos casos, si se quita el último verso de conclusión, puede ser un *haiku*. Véase donde se trata la historia del *haiku* en el capítulo 1. 3. *Revelación poética*.

excepción, pues no estudió en ningún instituto moderno. Aunque había tomado clases de filosofía occidental en un colegio budista en Japón, no era formal y fueron sólo unos meses. Así, *Silencio de nim* es escrito por una persona que maneja el lenguaje basado en la educación tradicional. En esa época, predominaba en la literatura coreana la creencia de que escribir poemas modernos significaba seguir el estilo occidental o imitarlo sin crítica. La apariencia de Manhae nos ofrece un ejemplo del estilo que rechaza esta corriente.⁴¹²

La poesía de Manhae es caracterizada por su contenido metafísico. Todos sus poemas importantes radican en los principios de la vida y el mundo. Mientras que los pensadores sobresalían en el confucianismo, los poetas no podían desarrollar la metafísica con profundidad, antes de él. A veces podemos encontrar los poemas en chino con cierto contenido metafísico, pero entre los poemas escritos en el alfabeto coreano, *hangeul*,⁴¹³ casi no se encuentran intentos de indagar las esencias del ser humano y el mundo, porque la mayor parte de los poemas escritos en coreano se consagra a expresar sentimientos personales. Así que *Silencio de nim* es el primer libro de poesía metafísica escrita en *hangeul* con el tema del entendimiento sobre el ser y el universo.

⁴¹² Cf. Yong-Jik Kim, "La poesía de Manhae Han Yong-Un y su sentido histórico" en *Han Yong-Un*, pp. 247-250.

⁴¹³ Los coreanos habían expresado su idioma con los caracteres chinos por largo tiempo. A mediados del siglo XV, el rey sabio, Sejong, creó letras propias, llamadas *hangeul*, las cuales tienen el sistema de la escritura fonética basada en las vocales y las consonantes como abecedario. Sin embargo, la influencia de los caracteres chinos eran dominante en la sociedad de la clase intelectual, por lo tanto, *hangeul* se usaba como método secundario para escribir hasta a principios del siglo XIX y ahora está disfrutando de su posición superior de la escritura. A diferencia de la escritura china, *hangeul* es fácil de aprender y es apropiado para los sentimientos de los coreanos. En especial, se ha usado mucho en la literatura: *sijo*, *gasa*, y novela.

3. 1. Tradición del amor en el Lejano Oriente

Para entender los poemas de *Silencio de nim*, ante todo, se necesita revisar la estructura desigual del amor en los sexos, reforzada por el confucianismo, y la tradición de *nim* en la poesía coreana. Manhae absorbió el *nim* de la poesía tradicional y creó su propio *nim*. En la poesía tradicional, el amor entre el narrador y su *nim*, objeto poético, no se puede explicar fuera de la influencia del confucianismo, que se formó en China y floreció en Corea. Estos dos elementos construyen la superficie de *Silencio de nim* que se ve como poesía de amor.

3. 1. 1. Mujer en el confucianismo

Las mujeres lejano-orientales han vivido el proceso de disminución de la libertad en vez de su aumento hasta el siglo XIX. En el capítulo 2. 1. *Mujer en el amor cortés*, ya hemos visto que el amor occidental está relacionado con el proceso de adquisición de la libertad de las mujeres, pasando por el dominio de la República Romana y la Guerra de las Cruzadas. En el Lejano Oriente tampoco existía el amor independiente de la sociedad por una razón diferente del amor cortés. Es decir, los amores tratados en la literatura no podían escapar del orden social. Aunque a veces hay aventuras amorosas, siempre terminan con el fin subordinado

de las principales ideologías que dominan las sociedades: el confucianismo, el taoísmo y el budismo.⁴¹⁴ Si el amor occidental es el resultado de que las mujeres aprovecharon su posición social elevada y desafiaron los tabúes que les imponían la sociedad y la Iglesia, el amor lejano-oriental muestra la adaptación a los firmes órdenes sociales. Por ejemplo, *Hung lou meng* (la novela china del siglo XVIII) de Cao Xuequin y *Genji Monogatari* (la novela japonesa del siglo XVII) de Murasaki Shikubu no desafiaron a la ideología dominante de la sociedad. En cuanto a la relación entre el amor y la religión en Oriente y Occidente, dice Paz:

En Oriente el amor fue pensado dentro de una tradición religiosa; no fue un pensamiento autónomo sino una derivación de esta o aquella doctrina. En cambio, en Occidente, desde el principio, la filosofía del amor fue concebida y pensada fuera de la religión oficial y, a veces, frente a ella... La novela de Cao Xuequin está compuesta como un contrapunto entre dos mundos que, aunque separados, viven en comunicación: el más allá del budismo y el taoísmo, poblado por monjes, ascetas y divinidades, frente a las pasiones, encuentros y separaciones de una familia aristocrática y polígama en la China del siglo XVIII. Metafísica religiosa y realismo psicológico. La misma dualidad rige a la novela de Murasaki. Ninguna de estas obras ni las novelas, piezas del teatro y poesías de tema amoroso fueron acusadas de heterodoxia. Algunas entre

⁴¹⁴ Entre ellos, el taoísmo y el budismo influyen en el pensamiento de la vida más que en el amor mismo.

ellas fueron criticadas por sus atrevimientos y obscenidades, no por sus ideas.⁴¹⁵

El concepto del amor lejano-oriental provino de la cosmovisión basada en los principios de *yin* y *yang*. En *I Ching*,⁴¹⁶ libro de oráculo y filosofía, nos muestra esta visión con el *chi yin* y el *chi yang*. La armonía de estos dos elementos produce el universo. En este momento los dos sexos funcionan complementariamente, y la acción sexual entre mujer y hombre representa no el mero consumo del deseo sexual, sino el reflejo concreto de la corriente cósmica (los dos *chis*: *yin* y *yang*) en el cuerpo de los amados. Así la veneración de la función sexual era el pensamiento de los lejano-orientales. Con esta función han explicado los cambios de la naturaleza y del ser humano.⁴¹⁷

El Cielo y la Tierra se atraen recíprocamente y así se engendran todos los seres. Mediante una atracción de esta índole influye el sabio sobre los corazones de los hombres y el mundo logra la paz. Por las atracciones que ejerce algo puede reconocerse la naturaleza de todos los seres que hay en el cielo y sobre la tierra.⁴¹⁸

Las dos columnas que sostienen la civilización china son el taoísmo de Lao Tzu y el confucianismo de Cong Tzu (en el mundo occidental, mejor conocido como Confucio: 551-479 a. C.). El taoísmo tiende a llegar al estado de la naturaleza no artificial, llamado "tao 道", que es la función

⁴¹⁵ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 37.

⁴¹⁶ Cong Tzu revisó las ideas contenidas en los textos clásicos y las sistematizó.

⁴¹⁷ Véase la parte en que se trata la estructura, capítulo 2. 2. 1. *El mundo como objeto*.

⁴¹⁸ Cf. "31. Hsien" en *I ching*, México, Hermes, 1993, p. 205.

natural del *yin* y *yang*. La manera de longevidad de Lao Tzu originalmente no era el amor que trataba el sentimiento entre los amados, más bien se dirigía a la abstención que procuraba larga vida absorbiendo la energía de la naturaleza. Después, este método se transforma en el que recomienda dormir con los jóvenes para robarles la vivacidad. Pero esto sucede mucho más tarde. Chuang Tzu, el sucesor de Lao Tzu, da más énfasis a la inmortalidad espiritual que a la corporal.

Lao Tzu adoptó la cosmovisión de *yin* y *yang* en la dimensión personal, mientras que Cong Tzu (Confucio) la aplicó a la sociedad. El confucianismo se utilizaba para gobernar el país. Cuando vivió Cong Tzu, la sociedad china necesitaba su ideología de gobernación para terminar la era de confusión, que se llamaba Primavera y Otoño (770-476 a. C.). En el proceso de aplicación de su teoría cósmica a la sociedad, Cong Tzu le atribuye el concepto de dominio y sumisión, aunque originalmente las imágenes de *yin* y *yang* no tenían este sentido, sino de igualdad relativa. Sólo ocurrió la desigualdad en adopción de los principios a las relaciones entre hombre y mujer por el confucianismo.

Por su parte, el taoísmo es más natural y más femenino que el confucianismo. No es cierto que el objetivo del taoísmo sea aplicar las leyes de la naturaleza al ser humano. Es un acercamiento a la naturaleza para unirse con ella. Por ese motivo, los taoístas rechazan una operación artificial y recomiendan inacción o inactividad. El Cielo confuciano tiene el sentido metafísico, mientras el cielo taoísta queda más cerca de la naturaleza. Para los taoístas, la civilización construida por los hombres es considerada como operación artificial y algo masculino, en cambio, la naturaleza, como objeto femenino, porque genera a todas las criaturas

aunque parece que no haga nada en sentido práctico. Pese a la diferencia de los dos pensamientos, hay muchos elementos comunes por haberse afectado recíprocamente durante varios siglos. Los chinos han seguido a ambas doctrinas y las mezclaron en la visión del mundo o el estilo de la vida. Por ejemplo, el confucianismo, en las relaciones entre hombre y mujer, determina sus puestos sociales y las obligaciones en la familia según su sexo. Y el acto sexual es un medio para embarazar a la mujer y obtener al hijo varón que pueda conservar el linaje familiar sin ruptura. Es decir, da más énfasis a la función biológica de la mujer que al sentimiento de amor. En cambio, el taoísmo nos presenta otra opinión sobre la copulación. Si bien la mujer, a pesar de ser un miembro de la familia estaba bajo el control del hombre, era considerada como una gran maestra del sexo y una patrona del misterio sexual en la cama. Cuando leemos los libros de longevidad, acertamos que mujeres aparecen como maestras que enseñan los secretos del sexo. Aunque todas las técnicas tienen como motivo servir a los hombres, a la vez llevan a las mujeres a la satisfacción sexual. Así es que, por otro lado, podemos decir que esas técnicas son para mujeres.⁴¹⁹ Julia Kristeva, en su libro *Mujer china*, dice:

⁴¹⁹ El objetivo de la técnica de longevidad es disfrutar de la salud y la larga vida. Es tan diferente del sexo general que persigue sólo el placer, porque el sexo de longevidad da más énfasis en adquirir la técnica de la cópula sin eyaculación. En el taoísmo, se entienden la mujer como "Gran Madre", la cual es la base para engendrar a todas las criaturas y tiene el mismo concepto con la tierra o la naturaleza. Los antiguos chinos creían que a la tierra le queda la energía concentrada del universo, que pudiera ayudar a las planta a crecer. Esa creencia se adaptó a la mujer, símbolo de *yin*. Consideraban que el líquido en su órgano sexual estuviera lleno del *chi yin*. Dicen que, a través del coito, si absorbe el *chi yin*, el *chi yang* se fortifica y el hombre puede disfrutar de la salud y vivir la larga vida. Por otro lado, piensan que eyacular el semen sin abstinencia perjudica a la salud. Para generar más líquido de la mujer, el hombre tenía que durar más tiempo en la cama y divertir a la mujer bastante. Por esa razón, los libros de longevidad describían hasta las maneras de acariciar, estimular y calentar el cuerpo y el corazón de la mujer.

En los libritos sobre las técnicas de recámara –se remontan hasta el siglo I d. C.– la mujer está descrita como líder iniciativa de la vida sexual. Es porque las mujeres saben no sólo las técnicas sino también su secreto alquímico y su beneficio para el cuerpo. Además se describe indudable que la mujer tiene el derecho de placer. Así que las tres mujeres enseñan al emperador el sentido secreto del sexo, a través de los diálogos no platónicos... Principalmente los consejos sobre el acto sexual están relacionados con el placer de la mujer. Argumentan el primer acto del sexo con amplitud, cuyo objeto siempre consiste en el orgasmo de la mujer, que se cree que posee la esencia del *yin* interminable. Mientras que el hombre, artesano de placer debe abstenerse de llegar al orgasmo para que viva sano y largamente aunque no es inmortal. Aquí podemos presumir que hay una razón social. La poligamia necesitaba un orden en las relaciones entre mujeres y se exigía que ellas consiguieran la satisfacción sexual cada ciertos días para mantener la paz en casa.⁴²⁰

Sin embargo, Kristeva omitió un elemento. Es que no se les otorgó la libertad de selección, que es uno de los elementos más importantes en el amor. Aunque el hombre tiene la obligación de satisfacer a todas sus mujeres, la decisión final de hacer el amor sigue dependiendo de la selección del hombre. Mejor dicho, básicamente el deseo del hombre domina el sistema sexual. A pesar de todo, es verdad que la manera de longevidad promueve la superioridad femenina de la vida sexual, al menos en la recámara, estudiando el cuerpo de la mujer y desarrollando las

⁴²⁰ Julia Kristeva, “Madre ubicada en el centro” en *Feminismo y la literatura*, Seúl, Munye Chulpansa, 1990, pp. 356-357.

maneras de ofrecerle placer. Pero después el confucianismo se volvió como una ideología con que gobernaban toda la sociedad china por dos mil años y el taoísmo se escondió detrás de la cultura confuciana como una corriente de *underground*.

En *Shih Ching* (詩經), libro de los cantos, podemos encontrar la descripción del amor de la antigua China; es uno de los libros canónicos del confucianismo, en que Confucio recogió y compiló los cantos tradicionales. Él opinó que todos los poemas de ese libro no tenían ninguna malignidad en su pensamiento.⁴²¹ Lo que quería decir es que el amor entre hombre y mujer es algo natural. Chu Hsi, sucesor y renovador del confucianismo aclaró su opinión sobre el género de la poesía en el prefacio del libro anotado por él, muy parecida a la de Confucio sobre su contenido: la poesía es un eco inexpresable con el lenguaje prosaico, que sale naturalmente cuando el pensamiento y el sentimiento humano se exaltan.:

Cuando alguien me preguntó por qué escribía poemas, le contesté así: “El aspecto de tranquilidad del ser humano es de índole natural desde cuando nace. Esta índole se conmueve por los objetos, lo cual se llama el “deseo de la índole”.* Cuando pone en movimiento el deseo de la índole humana, no podemos evitar pensar. Si pensamos, siempre se relaciona con nosotros la lengua. Pero no podemos expresar todo con la lengua. Entonces nos quedan ecos desconocidos aunque lleguemos al colmo de conmoción más que la expresión de exclamaciones. Y sigue quedando algo

⁴²¹ 思無邪.

* El carácter 性 en chino significa el sexo y el índole a la vez.

que no podemos expresar con los sonidos de la naturaleza ni el acorde armonizado. Esto es la razón de existir de la poesía.⁴²²

En *Shih Ching* son recogidas las coplas que cantaba el pueblo, las músicas de festival en el palacio y las canciones que se usaban en los rituales para los antepasados del rey en China hace tres mil años. Los materiales de esos cantos cubren lo estético, lo romántico, lo humano, lo real y lo divino: el cielo, los dioses, las cosas complicadas de los hombres, etc. La gloria, el placer, el dolor y la tristeza de todos desde el rey hasta los campesinos se encuentran en ellos. En especial, la mitad de sus 305 cantos son las coplas que nos ayudan a averiguar las costumbres del pueblo en esa época. El siguiente poema ‘Chen Wei’ canta que los dos jóvenes hacen el amor en las costas del río Chen y el río Wei donde se da una fiesta:

Cuando el río Chen y el Wei
ondulan repletos.
Los jóvenes agarran orquídeas.
Una doncella pregunta a un doncel,
“¿Tú has mirado?”
“Sí, acabo de mirar.”
“Vamos a mirar otra vez.
Más allá del Wei es tan agradable.”
Ellos se divierten juntos.
Entonces ella le da una peonía.⁴²³

⁴²² *Shi Ching*, trad. y comentario por Sang-Jin Lee, Jun-Yeong Lee y Song-Mun Hwang, Seúl, Jayu Mungo, 1994, p. 5.

«Chen Wei»

Había una fiesta en el río Chen y el río Wei en marzo de cada año, en que los donceles y doncellas rezaban que se realizaran sus esperanzas, agarradas orquídeas en la mano. Los jóvenes aprovechaban esta fiesta y disfrutaban del apareamiento y cópula. Este poema es una prueba de que esta costumbre era común en ese tiempo.⁴²⁴ Primero la mujer le pregunta al hombre si ha visto la fiesta y él contesta que ya la ha visto. A despecho de la contesta, ella lo convence a mirar la fiesta una vez más. Luego pasan el tiempo agradable en la fiesta. Y termina el último verso que sugiere la unión sexual: "Entonces ella le da una peonía". La flor peonía se vuelve el símbolo del órgano sexual femenino en las obras literarias más tarde. Por lo tanto, podemos imaginar que los chinos de la era de Confucio entendieron el último verso como "hacen el amor en el aire libre".⁴²⁵ Lo que nos llama la atención en este poema es que la persona que pide la cita primero es mujer. Ahí no se ve ningún tabú y la mujer toma la iniciativa en el amor. Es impresionante que sea primero la mujer quien se dirige al hombre, pues, la sociedad futura nunca podría imaginar esa situación. Es decir, según ese poema, la mujer misma busca a su pareja y

⁴²³ *The Book of Songs*, trad. por Arthur Waley, Nueva York, Grove Press, 1960, p. 28. También véase *Shi Ching*, trad. por Ezra Pound, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1976, p.45.

⁴²⁴ Cf. *The Book of Songs*, p. 28.

⁴²⁵ Arthur Waley propone una opinión interesante; la raíz de la peonía se reconocía como un filtro de amor y la flor de la peonía se volvía el símbolo de atracción: "La peonía tiene, por supuesto, una gran reputación para los poderes medicinales y mágicos, ambos en el Occidente y en China. Comparte un poco de la mitología de mandrágora. Era probablemente la raíz antes que la flor lo que interesó primero a los chinos; el segundo elemento en el nombre (*shao-yao*) significa 'hierba medicinal' y es la raíz de la peonía que siempre se ha usado en la medicina. La peonía apareció probablemente en el cortejo, primero como un filtro de amor, y después (como en este poema) meramente como un símbolo de afección duradera, como nuestro romero. Una etimología popular le hace significar la 'hierba de atar'". *The Book of Songs*, pp. 28-29.

declara el amor. Aunque eso no quiera decir que las mujeres de esa época asumieran el papel activo en todos los amores, al menos, significa que, hasta el tiempo en que vivía Confucio, la inferioridad de la mujer no era común en China. Ahora vamos a citar un poema que trata el amor desde el punto de vista de un mancebo:

KUAN TSU

“Kuan, Kuan”, llora el pigargo
sobre la isla en el río.
Una noble señorita
será conveniente para príncipe.

Malvas de agua crecen en el río.
Acá y allá las busca un muchacho.
Día y noche la busca a ella.

Buscada ella, no la puede tocar.
Día y noche piensa en ella.
Los pensamientos largos y largos
lo apenan toda la noche.

Malvas de agua crecen en el río.
Acá y allá las recoge un muchacho.
Se hacen amigos tan íntimos.

Malvas de agua crecen en el río.
Acá y allá las selecciona un muchacho.
Con gongs y tambores le hacen divertir.⁴²⁶

⁴²⁶ *The Book of Songs*, pp. 81-82 y *Shi Ching*, trad. por Ezra Pound, *op. cit.*, p. 2.

Originalmente este poema fue escrito para la familia real en la corte, después se convirtió en una canción para las bodas ordinarias del pueblo, tal vez porque no se encuentran los materiales de la corte excepto el “príncipe” y si bien aparece cualquier muchacho en lugar de éste, puede ser una canción excelente. Aunque es un poema de la corte, más bien, es adecuado leerlo como un poema que trata de cualquier joven enamorado. En la primera estrofa el pigargo está llamando a su pareja “Kuan, Kuan” sobre una pequeña isla en el medio del río. Los chinos creen que los pigargos en pareja se aman mucho porque son fieles e inseparables. En ese momento un hombre escucha esa ave que llama a su pareja, y piensa en una mujer que pueda ser una buena novia para él. Ese muchacho está recogiendo malvas de agua para ponerlas en el altar de sus antecesores. Cuando las busca, sólo está absorto pensando en ella. La última estrofa muestra que se cumple el amor entre los dos y están en las bodas.

Los verbos de la escritura china en esa época no tenían el tiempo gramatical, lo cual nos abre la posibilidad de dos interpretaciones en las dos últimas estrofas de este poema. Si consideramos que la canción es para la ceremonia del matrimonio, es razonable que se haya cumplido la esperanza de ese muchacho. Por otro lado, si tomamos en cuenta el poema en sí mismo, es posible que el contenido de las dos últimas estrofas sea un deseo incumplido del hombre. En el poema no podemos percibir el indicio de si haya cumplido su esperanza o no. Solamente la circunstancia en que el joven recoge las plantas pensando en la señorita sigue manteniéndose hasta el final del poema. Por esa razón, “hacerse amigos íntimos” y “divertirla con gongs y tambores” será su esperanza del futuro. Aunque el poema no sólo trata el amor cumplido, su función de ser

cantado en las bodas no pierde su valor, porque su tema sigue siendo el de un amor bello entre novios.⁴²⁷

Hemos citado los poemas de *Shih Ching* para saber que el amor antes de la era de Confucio no tenía ninguna desigualdad entre hombre y mujer, en unos casos, más bien la mujer se portaba más activa que el hombre en declarar su amor. Ahora regresamos de nuevo al tema de Confucio. Su mundo ideal no se remonta tanto al pasado, sólo se encuentra unos siglos antes, en la dinastía Chou. Creía que el *tao* del cielo se había realizado en Chou perfectamente. Desde esa creencia nació su empeño de seguir el diseño de la cultura del país Chou. En este caso, la palabra *tao* significa cierto sistema que hace posible la revolución (o circulación) del enorme universo sin cesar.⁴²⁸ Así pues, para él, el Cielo no era personificado en Dios como el Dios cristiano, sino lo absoluto, incluso el cielo mismo de la naturaleza. Es decir, el Cielo confuciano se representa el cielo como contraparte de la tierra y los principios que presiden todos los fenómenos de la naturaleza, por lo que el ser humano y otras criaturas deben seguir los principios del cielo, *T'ien-ming* según su término. Piensan que seguir *T'ien-ming* es vivir justamente. Confucio tenía una vigorosa conciencia de su vocación celestial: él se subordinaba al mandato celeste (*T'ien-ming*), a la voluntad del Cielo. No era el hijo de Dios, sólo era un mensajero que leía *T'ien-ming* y nos lo transmitía. En ese entonces su pensamiento no lo adoptó ningún país, pero más tarde la dinastía Han determinó al confucianismo como teoría principal de su política. Aunque Confucio murió

⁴²⁷ La traducción de Arthur Waley está cerca del amor cumplido, mientras que la de Ezra Pound evita su determinación.

⁴²⁸ Cf. Benjamin I. Schwartz, *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1985, pp. 64-65.

hace 2,500 años, su pensamiento ha florecido más de 2,000 años; desde Han hasta Ch'ing (125 a. C. – 1905 d. C.) el reclutamiento de funcionarios fue por medio de exámenes oficiales cuyo tema era la doctrina confuciana. Así el confucianismo ha disfrutado de larga vida como doctrina ortodoxa oficial; así como también fue una religión dominante de los chinos.

Confucio forma el origen del confucianismo, pero la mayoría de los textos de esta doctrina fueron escritos después de su muerte y muchas personas han participado en la formación de la cultura confuciana por unos dos mil años. Por consecuencia, su ideología y su contenido han cambiado y se han vuelto más complicados poco a poco pasando el tiempo. Además, cada época da énfasis en un tema diferente. Por esa razón, es imposible que tratemos el confucianismo por completo. El presente trabajo necesita revisar sólo el pensamiento sobre la relación entre hombre y mujer; en especial, sobre el puesto inferior social de la mujer. Aunque vivimos en el siglo XXI, el confucianismo sigue conservando los méritos positivos para mejorar la sociedad moderna demasiado individualizada. No obstante, cuando lo miramos desde la perspectiva de igualdad del ser humano, hay unos elementos que criticar.

Los confucianos creen que todas las cosas en el mundo se originan desde el cielo y los hombres, desde sus antepasados, lo cual quiere decir que la veneración de antepasados equivale a la del cielo. Para ellos, la función más importante del cielo es engendrar las cosas sin cesar. Que el hombre y la mujer se hacen el amor, reproducen hijos y los crían es lo mismo que el cielo y la tierra se armonizan, dan a luz a todas las cosas en la naturaleza y las cuidan. Aquí podemos suponer que lo que les importa no es sus propios antepasados sino la función reproductora. De ahí, le dan

más importancia a la institución matrimonial y reconociendo la existencia de la esposa en la familia, a la vez, la obligan a procrear descendientes. Este pensamiento confuciano está basado en *I Ching*: genera y genera sin cesar, el que se llama *I* (cambio). Si los dos *chis*, el cielo y la tierra, no se encruzan, no pueden reproducir ni hacer que prosperen las cosas.⁴²⁹ Esas palabras elogian la copulación de hombre y mujer, y la prosperidad del ser humano. Entonces uno de los oficios más significativos del rey era ofrecerles a los solteros y solteras la oportunidad de casarse, dado que creían que los solteros eran un elemento muy peligroso que pudiera romper la armonía de *yin-yang*. En general, para esta misión, los reyes nombraban un funcionario especial al que le encargaban buscar parejas.

Hasta la era de Primavera y Otoño se permitió la unión libre en la sociedad china. A pesar de este ambiente libre, el matrimonio regular se realizaba a través del casamentero. La mujer, si hacía el amor con un hombre sin proceso formal, se volvía concubina, mientras que si vivía con el hombre por el casamentero, esposa. En un poema en *Shih Ching* se percibe que el casamentero era indispensable para el matrimonio:

CORTAR ASA DEL HACHA

¿Cómo se corta una asa del hacha?

Sin hacha es imposible.

¿Cómo se toma a una esposa?

Sin casamentero es imposible.

Córtala. Córtala, asa del hacha.

⁴²⁹ Citado por Kim Weon-Jung, *Las costumbres de los chinos*, Seúl, Eulyu Munhwasa, 1997, p. 16.

El modelo no está lejos.
Cuando encuentro a mi mujer,
preparo manjares exquisitos.⁴³⁰

El culto de fertilidad fue el resultado natural de la sociedad que tenía su base industrial en la agricultura primitiva. Al principio el culto de fertilidad empezó desde la veneración de la tierra y luego su objeto fue sustituido con la mujer, la cual correspondía a la tierra. A medida que pasa el tiempo, los hombres que se habían dedicado a la caza se destacaban en cultivar las plantas (dicen que la agricultura comenzó por las mujeres). Crecido el papel de los varones en el campo, el culto a la mujer se cambió por el del falo relacionado con la herencia de bienes.⁴³¹ El confucianismo desarrolló el culto del falo como el de los antepasados. En consecuencia, al reconocer que la unión de hombre y mujer es natural y es imprescindible para la reproducción, otorgaban al matrimonio la obligación de procrear hijos; dicho a detalle, la esposa sentía más obligación porque el hombre podía conseguir otra mujer en el caso de que ella no diera a luz a un varón. Creían que el linaje familiar continuaba a través de la sangre masculina y por ello preferían a los varones. Sólo éstos tenían el derecho de realizar el

⁴³⁰ *The Book of Songs*, p. 68 y *Shi Ching*, trad. por Ezra Pound, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴³¹ El antiguo carácter chino que significaba la "mujer" tiene la formación de la mujer que estaba pariendo acochada. Lo cual implica que se encontró la característica femenina, diferente del hombre, en la reproducción. Pero, a medida que pasaba el tiempo, las mujeres que se habían dedicado a la agricultura se volvieron asistentes de los hombres, ya que éstos siendo cazadores en el bosque, empezaron a cultivar las plantas y los cereales positivamente. Las mujeres estaban en situación desfavorable para el trabajo en el campo por el embarazo, el parto y la crianza de los hijos; en cambio, los hombres llegaron a tomar la iniciativa de la agricultura, gracias a sus fuertes músculos. Al mismo tiempo, pensaban que el semen tenía una función significante en el momento del coito, como las semillas en el campo. Aunque no negaban la necesidad cooperativa de las semillas y la tierra, la vagina se consideraba subsidiaria como el campo, y el semen, principalmente como las semillas, porque, en esa época, el conocimiento de la biología era demasiado pobre. A consecuencia de ese pensamiento primitivo, apareció el culto del falo.

rito de venerar a sus abuelos muertos. Así que a la mujer que no tenía hijo varón, la divorciaban con frecuencia.⁴³²

La vida de Con Tzu se consagraba a educar a los señores para formarlos como *zywndz* (君子), "hombre ideal", quería definir el nombre *zywndz* ya existente con un nuevo sentido. Mejor dicho, Con Tzu consideraba que su misión era inculcar a los hombres la imagen del auténtico señor y esperaba que así difundieran la forma de vida ideal para otros. Una de las virtudes de *zywndz* era la abstinencia del sexo. Como lo que hemos revisado en *Shi Ching*, la diferenciación entre hombre y mujer no era tan grande en el tiempo de Confucio. Pero él vivía el período confuso, Primavera y Otoño. Su sociedad necesitaba un orden estable, con el que los reyes intentaban enriquecer y fortificar el país. Para lograr la estabilidad social, Confucio propuso la virtud de la cortesía, la cual

⁴³² Los seres humanos no pueden aguantar enfrentarse con la muerte sin ningún remedio psíquico. Considero que el comienzo de las religiones procede del miedo a la muerte, que llega a todos algún día. Por lo tanto, podemos decir que todas las religiones en el mundo son varias maneras de resolver el problema de ese miedo sobre la muerte. En ese sentido, el confucianismo también puede ser una religión aun sin un dios. Si el cristianismo propuso el paraíso, mundo ideal después de la muerte, el confucianismo trató de buscar su resolución en el mundo actual.

Los confucianos piensan que el nacimiento del ser humano es el resultado de la unión armonizada entre el *chi yin* y el *chi yang*, cuyos dos elementos mixtos forman el fenómeno de la vida humana, aglomerado de energía; aquí no hay distinción entre el material y el alma. Cuando muere el hombre, las dos *chis* empiezan a separarse, pero poco a poco. El proceso de esa separación dura cuatro generaciones, es decir, unos 120 años. La creencia de que los antepasados siguen viviendo con los descendientes aunque no tienen cuerpo, ofrece la idea de que su fuerza afecta a los vivos. Por eso, éstos veneran a los muertos con un rito tradicional al menos 120 años después de la muerte. Entonces el dios básico es su antepasado. Por supuesto, veneran al Cielo también, pero el Cielo no está personificado ni es un dios de otro nivel separado de los hombres, sino es una gran fuerza que organiza el movimiento de todo el universo.

Pues, ¿cómo libera el confucianismo a los hombres de ese miedo a la muerte? Es por la creencia religiosa de que "yo perduro porque mi sangre correrá a través de las venas de mis descendientes aunque mi ser orgánico desaparece por la muerte". Esa manera de resolución trajo la preferencia de hijos varones. A pesar de las consecuencias negativas, la resolución confuciana queda en el nivel religioso, porque el paraíso cristiano también existe en el nivel de creencia.

incluye la distinción entre hombre y mujer y la prohibición de su relación incontinente.

Así nació la cultura del sexo abstinentes apoyada en el confucianismo. Eso no sólo restringía el comportamiento de los *jywndzs*, hombres ideales, sino también el de los hombres comunes quienes debían seguir el ejemplo de los primeros. El confucianismo hace más esfuerzos por la distinción de los comportamientos según los géneros, las clases sociales y la relación familiar. Establece que comportarse adecuadamente se ajusta a la voluntad del Cielo y se puede mantener el orden social. Pero, más allá de la distinción genérica entre hombre y mujer, se trata de la discriminación en privilegios. Es decir, a las mujeres se les pide que vivan en la situación más desfavorable y estricta. *Li Ki* (禮記), libro de ritos y cortesías confucianos, nos advierte la distinción y la discriminación a la vez. Este libro se ha usado como un medio importante para gobernar la sociedad. Las mujeres en los países que adoptaron la ideología del confucianismo no se han atrevido a desafiar a la autoridad de este libro apoyada por el sistema social machista:

Hombre y mujer no deben sentarse juntos (en la misma casa), ni tener el mismo gancho o la misma alacena para su ropa, ni usar la misma toalla o el mismo peine, ni permitir que sus manos se toquen dando y recibiendo cosas. Los cuñados no pueden intercambiar preguntas... Cuando una tía casada, o hermana casada, o hija casada regresa a casa (para una visita), ningún hermano (de la familia) debe

sentarse con ella en la misma estera o comer con ella del mismo plato.⁴³³

Debe haber sinceridad en los regalos matrimoniales, y toda la comunicación (a la mujer) debe ser buena. Ella debe ser amonestada para ser derecha y sincera. La fidelidad es requerida en todos los servicios para otros, y la fidelidad es (especialmente) la virtud de la esposa. Una vez pareada con su marido, toda la vida ella no cambiará (su sentimiento de deber hacia él), de ahí, cuando el marido se muere, ella no se volverá a casar... Marido y esposa comieron juntos de la misma víctima, –declarando que ellos eran del mismo rango. Por eso, aunque la esposa no tenía ninguna línea, estaba sostenida por el rango de su marido, y tomó su asiento según la posición pertenecida a él.⁴³⁴

En China, desde la dinastía Chou se ha pensado que la mujer pertenece al hombre y se habla de las tres obediencias de la mujer: cuando es joven, debe obedecer a su padre, cuando se casa, a su marido, y después al ser viuda, a su hijo. Estas palabras declaran que la mejor virtud de la mujer es la obediencia. Entre ellas, la segunda era la más importante.

Una mujer que se llama Banso⁴³⁵ sistematizó las normas machistas del confucianismo. El clímax de la diferenciación de hombre y mujer se manifiesta en su escritura “Los mandamientos de la mujer” (女戒) que especifica las disciplinas estrictas sobre las mujeres. La primera parte de esos mandamientos parece explicar las características sobre hombre y

⁴³³ *Sacred Books of China: The Texts of Confucianism*, vol. III: “The Li Ki”, trad. por James Legge, Delhi, Mmontilal Banarsidas, 1966, p. 77.

⁴³⁴ *Ibid.*, vol. IV: *The Li Ki*, pp. 439-441.

⁴³⁵ Es la pronunciación coreana de 班昭.

mujer como un reflejo de *yin-yang*. Pero, al aplicar a los seres humanos las características naturales interpretadas por el criterio que los divide en dos extremidades, presentó los arquetipos fijados, en especial, la mujer ideal demasiado oprimida. Desde entonces, las mujeres en el Lejano Oriente han sufrido tanto el machismo de sus mandamientos.

El *yin* y el *yang* son diferentes, y el hombre y la mujer deben comportarse diferente. El *yang* tiene su virtud en la fuerza, en cambio, el *yin*, en la debilidad. El hombre persigue la potencia y la mujer, la suavidad.⁴³⁶

El marido puede casarse de nuevo y la mujer no. Por eso, el marido es el cielo de la mujer. Porque como no puede escapar del cielo, la mujer no puede escapar de su marido. Cuando ella cometa crimen ante dios, el Cielo la castigará, y cuando no se comporte con cortesía, el marido la tratará mal. Por esta razón, debe servir al marido como sirve al cielo, como el hijo sirve al padre y como el vasallo leal sirve al rey.⁴³⁷

Así, la relación de la orden entre el hombre y la mujer se relaciona a la del rey y los vasallos. Además la dinastía Tang (618-906) y la Sung (960-1279) aceptaron la ideología confuciana como la de gobernación del país. La discriminación de la mujer se destacaba en la escuela del neo-confucianismo, cuyo representante era Chu Shi en la dinastía Sung. Cuando apareció Chu Shi, el país había perdido la mayor parte del

⁴³⁶ Banzo, "Respeto y abstinencia III" en *Los mandamientos de la mujer*. Citado por Kim Weon-Jung, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁴³⁷ Banzo, "El marido y la mujer II" en *Los mandamientos de la mujer*. Citado por Kim Weon-Jung, *op. cit.*, p. 82.

territorio por los extranjeros y sólo mantenía su soberanía en el sur del continente. Así que se necesitaban las leyes, los discípulos y la moral más estricta que antes. Bajo esa circunstancia de crisis, aumentó la inferioridad en la posición social de la mujer.

El confucianismo determinó profundamente la forma de vida no sólo en China sino en los países vecinos, entre los cuales figura Corea. Por ejemplo, cuando la dinastía Joseon de Corea adoptó la ideología del confucianismo como la de gobernación, aceptó la idea de la discriminación de la mujer; obligaron a las mujeres a obedecer y tener paciencia ante la superioridad masculina en la sociedad.

3. 1. 2. *Nim* en la literatura coreana

La tradición, nos dice T. S. Eliot, debe implicar la conciencia histórica. Ésta consiste en el entendimiento del pasado de la historia y en el reconocimiento de la contemporaneidad. Por esa razón, la apreciación de un poeta y su obra tiene que realizarse considerando su relación con los poetas y los poemas anteriores:

La tradición es una cuestión de significado mucho más amplio. No puede heredarse, y si la quieren, deben obtenerla con gran esfuerzo... el sentido histórico impone a un hombre a no escribir meramente con su propia generación en sus huesos, sino con un sentimiento que toda la literatura de Europa, desde Homero, y dentro de él toda la literatura de su

propio país tiene una existencia y un orden simultáneos. Este sentido histórico, que es eterno así como temporal, y el eterno y el temporal juntos, es lo que hace al escritor tradicional. Y es al mismo tiempo lo que hace al escritor más agudamente consciente de su lugar en su tiempo, es decir, contemporaneidad. Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, tiene su sentido completo exclusivamente. Su importancia, su apreciación es la de su relación con los poetas y artistas muertos. No pueden valorarlo solo; deben ponerlo entre los muertos para el contraste y la comparación.⁴³⁸

No hace la tradición una obra sobresaliente que aparece de repente, porque la tradición se crea por agregarse una nueva obra en el orden que forman las obras pasadas y presentes, y por cambiar el orden de la historia literaria. Manhae, en el primer período de la literatura moderna, llena de la cultura occidental, sucedió a las características de la tradición literaria y, a la vez, adoptó el nuevo estilo de la poesía moderna. Mejor dicho, él trataba de suceder a la tradición creativamente.

En el siglo XIX en Corea, la palabra "modernización" era el sinónimo de "occidentalización". Desde esa época la literatura coreana se ha formado por la aceptación predominante de la literatura occidental. Por lo tanto, con el inicio de la modernización, se tiende a dividir la historia literaria coreana en la literatura clásica y la moderna claramente. Pero la poesía de Manhae es un buen ejemplo para superar la teoría de la ruptura en la tradición literaria. El intento de aclarar a *nim*, material central y la

⁴³⁸ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1948, p. 49.

despedida, tema principal de su poesía en la corriente relacionada con la tradición literaria, es un esfuerzo de encontrar la raíz de la literatura coreana más allá de la ruptura, y un camino de entender bien sus poemas.⁴³⁹ Manhae creó su propio mundo poético apoyado en el espíritu y el método de la poesía tradicional: *hyang-ga*, *goryeogayo*, *sijo* y *gasa*,⁴⁴⁰ a través de la aceptación del estilo y el método de composición en la poesía extranjera.

En la poesía coreana la estructura de predominancia masculina se ha formado desde hace muchos siglos. Una característica peculiar es que en general las voces de los poetas eran femeninas. Aunque el poeta es hombre, es más efectivo que adopte la voz de la mujer porque, para adorar y elogiar a su amante, el poeta tiene que cantar asumiendo la posición más baja. Naturalmente su objeto de amor llega a ser masculino.

Cuando el narrador llama al amado (o a veces a la amada) en la poesía, usa frecuentemente la palabra *nim*. El objeto puede ser hombre, rey, Dios, y los temas más generales en la poesía amorosa son tres: el sentimiento de la despedida, la añoranza por la ausencia del amado y el elogio del amado.

En este capítulo vamos a tratar, en la historia de la literatura coreana, los sentimientos universales por *nim*: el anhelo de amor permanente, la despedida y la espera. Aparte de ellos, revisamos la posición superior del *nim* y la virtud de paciencia de la mujer en la estructura del amor que refleja el orden confuciano.

⁴³⁹ Cf. Jae-Hong Kim, *Estudios de la literatura de Han Yong-Un*, Seúl, Iljisa, 1996, pp. 259-261.

⁴⁴⁰ *Gasa* es una forma que adopta el poema largo sin límite del número de versos y *sijo* está mencionado en el capítulo 1. 3. *Revelación poética*.

Primero, la fuente de la poesía de Manhae se encuentra en *hyang-ga*, que es una forma de poesía: 4 o 8 o 10 versos escritos en *hyangchal*⁴⁴¹. Esa forma de poesía existía entre los siglos VI-XII: desde la era de los tres países (Goguryeo, Baekje y Silla) hasta Goryeo (X-XIV).⁴⁴² Casi todas las *hyang-gas* que nos quedan son de los tonos budistas, legendarios y mágicos, en las cuales no podemos encontrar ninguna que trate el tema del amor. Es probable que hayan desaparecido muchas *hyang-gas* de varios temas por las censuras institucionales de la sociedad confuciana durante varios siglos. Aunque el siguiente poema no canta el tema del amor, es necesario citarlo, aquí porque es una base indirecta del pensamiento y la estructura de los poemas de Manhae que canta por *nim*:

Réquiem

En el camino bifurcado de vida y muerte
Te fuiste asustado
sin ninguna palabra.

No sé a dónde has ido
aunque nacimos en la misma rama
como las hojas, que se caen
por el viento temprano de otoño.

Ah, hasta que nos veamos

⁴⁴¹ Cf. Kim Dong-Guk, *History of Korean Literature*, Tokyo, The Center for East Asian Cultural Studies, 1980, p. 22. El *hangchal* es un sistema en que se usaron ciertos caracteres chinos para el sentido y otros sólo para el sonido, porque los coreanos no tenían un sistema completo de escritura para expresar su propio idioma en esa época.

⁴⁴² Corea, el nombre actual del país provino de la dinastía Goryeo, que se dio a conocer en el mundo occidental por los comerciantes árabes. En esa época, Goryeo era muy famoso por las porcelanas verdes.

en la Pura Tierra,
sigo ejercitando las virtudes.⁴⁴³

Este poema fue escrito por Weolmyeong, maestro budista. Expresó la tristeza francamente y rezó por su hermana muerta. A despecho de que su objeto poético no es *nim*, el poeta es un monje budista igual que Manhae y la estructura del poema consiste en los dos ejes: despedida y encuentro como *Silencio de nim*. En la segunda estrofa el poeta compara la muerte de su hermana con una hoja caída; si el árbol (o una rama) significa a sus padres, las hojas, los hermanos del maestro Weolmyeong, inclusive su hermana en el poema. En este momento, hace viento. El viento de otoño funciona como un símbolo de la muerte. Las plantas que ostentaban su vitalidad durante el estío ya se quitan las hojas. Las variaciones de las estaciones no los podemos insubordinar. La muerte debida a la corriente del tiempo llega a todas las vidas igualmente. Los versos "No sé a dónde has ido / aunque nacimos en la misma rama" cantan el sentimiento triste de un hombre, quien no ha superado la agonía de la muerte con franqueza aunque era un creyente budista.

La "Pura Tierra" nos recuerda directamente el lugar ideal en el budismo, pero el poeta no menciona al buda, sino canta la esperanza del reencuentro con su hermana muerta. Así están mezclados el elemento religioso y el sentimiento personal en el poema. Por otra parte, se manifiestan el pensamiento de que la substancia de la vida consiste en la dualidad: encuentro y despedida, nacer y morir, y la creencia de que la despedida se vuelve el encuentro y la muerte se vuelve la vida por medio

⁴⁴³ *Anthology of Korean Literature: From Early Times to the Nineteenth Century*, compil. & ed. por Peter H. Lee, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1981, p. 19.

de la esperanza religiosa hacia el futuro. En la poesía de Manhae se encuentra la misma estructura: despedida y encuentro, muerte y vida. Así la convicción del encuentro de *nim* en Manhae tiene su origen en «Réquiem» de Weolmyeong. Otro elemento de coincidencia entre los poetas es la voluntad del narrador: hasta el séptimo verso, el sujeto de las acciones es “tú”, en los tres versos siguientes, “yo”. Aparte de la creencia, podemos encontrar la voluntad del poeta, es decir, que quiere realizar su esperanza por su esfuerzo, esto es “ejercitar las virtudes”.

Goryeogayos (los cantos de Goryeo) habían sido transmitidos oralmente durante la era de la dinastía Goryeo. Esos cantos están compuestos de los poemas de amor, diferentes de la imaginación religiosa de *hyang-gas*, y dependen de los sentimientos universales referentes al amor: la espera, la añoranza, el placer y la tristeza.

En el desierto de arena
en el desierto de arena
sembraré mil castañas asadas.
Cuando se abren los botones
cuando se abren los botones
me despediré de *nim* virtuoso.⁴⁴⁴

«*Jeongseokga*»

Es la segunda entre las 11 estrofas de «*Jeongseokga*». Excepto la primera y la última estrofa, todas repiten la estructura que se propone una cosa imposible de realizar en la primera parte y cuando ocurre, el narrador se despide de su *nim*. Esta repetición de la misma condición da énfasis en la

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

certeza del amor entre el yo y *nim*, aclarando que la despedida con *nim* es imposible en este mundo. Las castañas asadas, sembradas en el campo de arena seco y caliente, nunca germinarán. Esto expresa la imposibilidad de la despedida con *nim*. En consecuencia, propuesta la premisa irrealizable, el verso “me despediré de *nim* virtuoso” quiere decir “nunca me despediré de *nim* virtuoso”. Aquí podemos leer la voluntad invencible de cuidar un gran amor. «*Jeongseokga*» maximiza la descripción del amor absoluto y perpetuo entre los amados con las metáforas paradójicas.

Te vas, te vas
Dejándome, te vas
*Wui jeunjlga taepyeong seongdae**

Cómo yo viviré sin ti
Dejándome, te vas
Wui jeunjlga taepyeong seongdae

Aunque no quiero que te vayas
Te suelto para que vuelvas
Wui jeunjlga taepyeong seongdae

Me despido de *nim* que amo
Que vuelvas tan pronto como te vas
*Wui jeunjlga taepyeong seongdae*⁴⁴⁵

«*Gasiri* (Te vas)»

Este poema canta el sentimiento ante la despedida con su amado. En «*Gasiri*» se destaca el sentimiento trágico ante la despedida. Aun cuando

* Estribillo escrito en la pronunciación coreana.

⁴⁴⁵ *Anthology of Korean Literature: From Early Times to the Nineteenth Century*, p. 48.

se despide de *nim*, sugiere con un tono femenino suave y obstinado que vencerá su tristeza y lo esperará siempre. El ritmo reiterativo de las palabras *gasiri gasiri-ko* en la versión coreana hace que este poema sea un arquetipo de la poesía de despedida en Corea. Así en *goryeogayos* se tratan los sentimientos personales como amor y despedida, resentimiento y espera, tristeza y queja, los cuales constituyen la característica del exterior de *Silencio de nim*.

Los elementos religiosos (o sagrados) de *hyang-ga* y los seculares de *goryeogayo* descienden a la poesía de Manhae, en donde chocan y se unen. Es decir, estos dos géneros de poesía antigua le ofrecen una base espiritual y sentimental a *Silencio de nim*.

A veces, en la tradición poética de Corea, *nim* se refiere al rey. No obstante, la forma del poema que canta la lealtad perpetua hacia el rey no es diferente al que canta el amor constante para el amado. El autor del poema siguiente, Mong-Ju Jeong, que vivió a finales de la dinastía Goryeo, era un vasallo leal no convencido por la nueva dinastía Joseon. Para él, su *nim* sería el último rey de Goryeo o la dinastía Goryeo misma. Su poema nos recuerda un soneto de Francisco de Quevedo, «Amor constante más allá de la muerte» en que escribió "su cuerpo dejarán, no su cuidado / serán ceniza, mas tendrá sentido / polvo serán, mas polvo enamorado".⁴⁴⁶

Aunque me muera mil veces el cuerpo
y los huesos regresen a la tierra,
el amor por *nim* nunca cesará jamás.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Citado por Octavio Paz, *Obra poética*, p. 339.

⁴⁴⁷ *Colección de sijo*, ed. por Nam-Seon Choi, Seúl, Hanseong Doseo, 1928, p. 103. También véase *Anthology of Korean Literature: From Early Times to the Nineteenth Century*, p. 94.

El poema de arriba tiene la forma tradicional de la poesía coreana. Esta forma que se llama *sijo* (o *dan-ga*) es dos veces más larga que *haiku*. La disposición de las sílabas es 3 4 3 4 / 3 4 3 4 / 3 5 4 3. Entre los *sijos* podemos ver los varios poemas que muestran la añoranza de *nim* y la esperanza del encuentro con éste. Vamos a leer dos *sijos* en la era de la dinastía Joseon:

Dichosa la luna que estás mirando.
¿Tú la mirarás con alegría como a mí?
¡Quisiera iluminarte como la luna!⁴⁴⁸

Recorto una larga noche de diciembre,
la guardo bajo la cama hasta la primavera.
Cuando venga mi *nim*, la desplegaré sin fin.⁴⁴⁹

El primer poema es de Weon-Ik Lee, en que el poeta y su *nim* están separados por algún problema desconocido. En esa circunstancia, el hablante trata de superar la distancia entre el yo y *nim*, obstáculo físico. Mirando la luna de noche, imagina que *nim* está mirando la misma luna. El narrador se alegra de ver ese satélite, que la vista de *nim* quizá haya alcanzado como si lo viera realmente, porque la luna es algo que pueden mirar a los dos: el yo y *nim* al mismo tiempo. Gracias a la luna que abarca espacio tan amplio, el poeta anula la distancia espacial y se relaciona con *nim*. No obstante, esa alegría sólo dura un rato y el narrador regresa a la

⁴⁴⁸ *Sijo daejeon*, selección & ed por Jae-Wan Shim, Seúl, Iljogak, núm. 731, 1984.

⁴⁴⁹ *Colección de sijo*, p. 69. También véase *Anthology of Korean Literature: From Early Times to the Nineteenth Century*, p. 97.

realidad. Ahora sigue existiendo la distancia entre los dos y el deseo del yo se queda insatisfecho. Así que tiene envidia de la luna que mira a *nim* y que *nim* mira. El poema ‘Por el camino cerrado’ de Han Young-Un utiliza esa característica de la luna que ilumina el mundo:

Aunque no eres la luna,
me iluminas el corazón
pasando montes y ríos.

Mis brazos son demasiado cortos
para tocar tu corazón
que se ve frente a mis ojos.⁴⁵⁰

«Por el camino cerrado»

“Tu” me iluminas el corazón como la luna. Pero es sólo una prueba de “tu” existencia. “Tu corazón”, “tu” ente sigue quedando lejos de “mi” en un lugar intocable. Para pasar los obstáculos que impide el encuentro entre “tú” y “yo”, “yo hago escaleras con jade / y construyo barcas con perlas”.

El segundo poema fue escrito por una poetisa, Jini Hwang, en el cual se usa la metáfora de materialización del tiempo. Por medio de esa metáfora la poetisa expresa la añoranza y la espera por el amor. Una noche de invierno es tan larga que la mujer separada de su amado se siente más sola, y sufre el tiempo más largo porque para los amados el tiempo es elástico, como lo hemos visto en los poemas de Paz. Hwang transforma el tiempo solitario en la esperanza del futuro. La primavera es la estación de cuando el invierno frío termina y las plantas empiezan a

⁴⁵⁰ Todos los poemas de Manhae, citados en el presente trabajo son las traducciones realizadas por Young-Sun Yun. *Véase el apéndice adjuntado en la tesis.

pintar las montañas y los campos en verde. En este poema las palabras “la cama en la primavera” sugiere hacer el amor con *nim* y al mismo tiempo dan cuenta de que el período ausente de *nim* lo reconoce como invierno, estación de la muerte. El último verso “Cuando venga mi *nim*, la desplegaré sin fin” describe la esperanza de la recuperación del tiempo perdido y de la duración eterna del amor con su amado. Entre los poemas de *Silencio de nim*, en «La noche de verano es larga» y «El momento en que te fuiste» podemos encontrar la metáfora de materialización del tiempo. Es posible suponer que esa expresión poética de Hwang influyó en la composición de estos poemas. Sus formas metafóricas son muy similares a las de ella, aunque no coinciden en sus contenidos exactamente. Aquí vamos a citar «El momento en que te fuiste» de Manhae:

En el tiempo de eternidad,
cortaré el momento en que te fuiste.
Si así, el tiempo se dividirá en dos partes.
Tú tienes una cola del tiempo y yo, la otra.
Cuando nos apretemos las manos,
voy a juntarlas en silencio.

«El momento en que te fuiste»

El poeta reconoce que el estado en que está separado de *nim* ocurre en el mundo fenoménico, y cuando encuentre a *nim*, entrará en un espacio donde se anula el tiempo crónico. Allí se perderá el valor del período de la despedida, porque la eternidad es el concepto que trasciende el tiempo y no podemos llegar al conocimiento de su verdad a través de nuestra imaginación. El poema se desarrolla con la visualización de la eternidad

como una cinta interminable. Gracias a esa metáfora, son posibles las expresiones exquisitas en los versos que vienen "Tú tienes una cola del tiempo y yo, la otra. / Cuando nos apretemos las manos, / voy a juntarlas en silencio". Ambos poemas, «El momento en que te fuiste» y «Recorto una larga noche...» también coinciden en su estructura: la despedida, la superación del tiempo triste y la esperanza hacia el amor eterno.

Por otro lado, la castidad que se ha impuesto a las mujeres como una virtud importante aparece en la literatura coreana con la adoración de la espera por su amado. La novela *Chunhyang Jeon* es un buen ejemplo en que la protagonista vence todas las dificultades para ser fiel a su primer amor. Originalmente *Chunhyang Jeon* fue una obra de género musical, el cual se llama *pansori*. Después se transcribió en una novela. En ésta, se trata de un amor erótico y romántico entre Chunhyang, hija de una *giseng*⁴⁵¹ retirada y Mong-Yong, hijo de un alcalde en la provincia.⁴⁵² Pero entre los amados estaba puesto un obstáculo difícil de superar: vivían en una sociedad donde estaba instituida la división de clases sociales. El novio pertenecía a la clase alta, *yangban*, clase de conocimiento y dominación, y la novia, a la clase baja, distinguida por la profesión de su madre. A pesar de la diferencia de las clases sociales, el amor de los jóvenes se encendió. Los diálogos entre ellos no son menos románticos que en *Romeo y Julieta*, y la descripción de su amor es muy sensual. Todos los días los enamorados vivían como en un sueño, pero el tiempo

⁴⁵¹ Es parecida a *geisha* de Japón. A veces, existían las *gisengs* bien educadas como Hwang Jini y además, exepcto algunos casos, tenían el derecho de hacer el amor sólo con su amado aunque tenían que hacer el servicio de atender a varios hombres en una fiesta.

⁴⁵² Para el detalle del argumento de la novela, véase Kichung Kim, *An Introduction to Classical Korean Literature: From Hyangga to Pansori*, Nueva York, M. E. Sharpe, 1996, pp. 205-206.

de placer no duró mucho. Un día ocurrió un incidente que los separó. La familia del novio se trasladó a la capital y los novios no podían hacer nada más que despedirse. Durante la separación, aparte de la tristeza de no poder verlo, Chunhyang era acosada por el nuevo alcalde, quien quería conquistarla. Él era un hombre corrupto, que gobernaba al pueblo con crueldad e injusticia. Al fin, Chunhyang fue encarcelada por haber rechazado el servicio a la fiesta para ese alcalde. Ella esperaba sólo la muerte en la cárcel. A punto de ser ejecutada, Mong-Ryong apareció como inspector real encubierto y castigó al alcalde. Aunque la historia termina con final feliz, la parte más importante en la novela es el período de la separación. No obstante que el alcalde la amenazó y apaciguó, ella logró cumplir la promesa de amor con su novio, en la circunstancia en que Mong-Yong pudiera olvidarla y no regresar.

La tradición de cantar la despedida aparece hasta en la poesía de Soweol⁴⁵³ que vivía en la misma época que Manhae. *Nim* es el objeto poético no sólo en Manhae sino también en Soweol, pero hay una diferencia con Manhae. En el caso de *Silencio de nim* se destaca la circunstancia de que *nim* y el yo están separados y la voluntad de superar la distancia, mientras que, en la poesía de Soweol, son expresados los sentimientos de la despedida y otros complejos personales, con el tono reprimido, pero fuerte. Ejemplo de ello es «Azalea»:

AZALEA

⁴⁵³ Soweol Kim (1902-1934): poeta coreano, su poesía se caracteriza con el ritmo tradicional (sílabas: 7 / 5), el sentimiento de las mujeres (amor y despedida) y el paisaje coreano. En especial, el narrador en su poesía tiene la voz femenina como en la de Manhae. Publicó su famoso libro de poesía *Azalea* en 1925.

Cuando te vayas
cansado de mí,
me despediré sin palabra.

En el monte de Yeongbeon
una brazada de azaleas.
Las derramaré en tu camino.

Paso a paso,
que te vayas
pisando las flores ligerofuertemente

Cuando te vayas
cansado de mí,
ni una lágrima te mostraré.⁴⁵⁴

Este poema se parece al goryeogayo «*Gasiri*». El poeta versificó el sentimiento paradójico de la despedida con su *nim*. El motivo del poema no es el momento de despedirse ni el estado de separación, sino una suposición de que *nim* va a irse de “mí”. Lo que quiere hacer la narradora, que presiente el fin del amor, es derramar las flores en el camino de *nim*. Eso es un acto demasiado pasivo. La razón por la cual se aprecian estos poemas se encuentra en la descripción y la superación de la tristeza.

Cuando viene la primavera, las azaleas cubren todas las montañas del país de color escarlata. Por esa razón, esas flores son muy entrañables y familiares a los coreanos. Así las azaleas son flores especiales para el poeta y, a la vez, son las del pueblo coreano, de modo que su aparición hace que el dolor personal se amplie a la de todos los coreanos. El otro

⁴⁵⁴ Soweol Kim, *Obras completas*, Seúl, Jipmundang, 1995, p. 123.

nombre de la azalea es *dugyeon*. Dicen que el ave *dugyeon* fue la encarnación de un emperador chino, y lloraba y lloraba vomitando sangre y teñía las azaleas de escarlata. De ahí provino el nombre de la flor, *dugyeon*. Como lo dice la leyenda, esa flor es de resentimiento. Así en el poema, la acción de derramar las azaleas en el camino es una expresión de resentimiento por *nim*. Luego, en el verso que sigue, aparece un adjetivo neológico "ligerofuertemente". "Ligeramente" es la descripción sobre la pisada ligera de *nim* que se irá, y "fuertemente", el dolor fuerte que *nim* le provoca. Esta descripción contradictoria es un intento de hablar de una vez los sentimientos contrarios entre *nim* y la narradora con una palabra, los cuales nos muestran efectivamente la relación de proporción inversa; tan ligeramente pisa las flores *nim*, cuan enormemente aumenta "mi" sufrimiento. En el verso "ni una lágrima te mostraré" está latente el esfuerzo de auto-superar la tristeza. Dicho de otro modo, la suavidad pasiva en este poema no es débil. Es una expresión de la voluntad fuerte. Presentada la circunstancia de la despedida supuesta, el poema tiene éxito en cantar el amor infatigable con más eficiencia que detener a *nim* directamente.

Hemos visto que la tradición del amor en la poesía coreana puede resumirse en dos puntos. Primero, la preferencia y la predominancia de la temática trágica como la de separación y ausencia del *nim*. Es sumamente difícil encontrar cantos en donde se relata el amor físico y su sublimación. Segundo, la voz femenina del poeta varón. Aunque no todos los poetas toman la voz femenina, esta tradición predomina. Para venerar al objeto de amor, en Occidente el objeto tiene que ser la mujer, al contrario en Corea tiene que ser el hombre.

3. 2. Silencio de *nim*

Silencio de nim parece ser un poemario dramático de 88 poemas. Empieza el primer poema del libro con el verso “*Nim* se fue. / ¡Ah, *nim* que yo amo se fue!” y se termina el último con “Sí, voy, ahora voy”. Todos los poemas se desarrollan entre dos ejes: el momento de la despedida y el del encuentro. Así pues, los poemas en *Silencio de nim* parten de la premisa de que el sujeto lírico está separado de su *nim* y ahora *nim* está ausente. Sin embargo, el libro de Manhae no canta la tristeza de la separación misma. Más bien, desde el estado de la separación, trata de indagar los sentidos de la despedida y el amor a través de la distancia con *nim*, y finalmente desea cumplir el encuentro de *nim*. Aunque *nim* no esté con el yo, no significa que no exista *nim*. En este caso, el silencio es una expresión bajo la condición en que ya existe *nim*, porque si no existiera, naturalmente desaparecería su silencio. Para el poeta, el silencio de *nim* muestra su existencia paradójicamente. En resumen, el “silencio” en los poemas de *Silencio de nim* es algo que revela el ser de *nim*, aunque no podemos definirlo con claridad.

El “silencio” de *nim* es un fenómeno en la circunstancia de su ausencia y ésta causa el deseo de encontrarlo. El deseo saca la cara entre las grietas de carencia. Entonces el *nim* funciona en la poesía como objeto que pueda satisfacer el deseo del narrador. Los poemas en *Silencio de nim* corresponden a la etapa de “lo Simbólico” de Lacan, en la que uno sigue buscando un nuevo objeto para llenar la falta. Hay que recordar que la carencia y el deseo son principios universales, no sólo del protagonista

de este libro. El deseo del narrador poético nos ofrece una oportunidad de llegar al conocimiento de que somos el ser de carencia, principio universal de la vida. Podríamos decir que el deseo mismo fuera una prueba de la existencia y el amor entre los amados en los poemas, y una metáfora de la tensión relacionada con la vida. *Silencio de nim* describe el anhelo de una persona que desea llegar a sí mismo a través de *nim* y cuyo tema superficial es Eros.⁴⁵⁵

3. 2. 1. Ausencia de *nim*

Una serie de poemas en *Silencio de nim* está motivada por la circunstancia especial de que falta *nim*. Ahora *nim* está ausente y sólo se reconoce su existencia por el fenómeno de su silencio. Entonces los poemas de este libro serán un oficio de llenar el espacio ausente de *nim* con los cantos que lo invocan.

El cumplimiento del amor, en los poemas de Yong-Un Han, es el momento del reencuentro entre el narrador y su *nim*. La palabra "reencuentro" implica que no está separado de *nim* desde el principio, sino se despidió de él en el estado en que se habían encontrado juntos. Mejor dicho, ese reencuentro proviene de la despedida anterior. Así que "encontrarse con *nim*" significa recuperar el estado del pasado feliz. La "recuperación del pasado" fue uno de los temas principales en la poesía

⁴⁵⁵ Cf. Jun-Seop Seo, "El mundo de la imaginación de Han Yong-Un y el poema <Secreto de bordado>" en *Estudios sobre Han Yong-Un*, intro. por Hak-Dong Kim, ed. por Yeol-Gyu Kim y Dong-Uk Shin, Seúl, Saemunsa, 1991, pp. I-31-32.

de Octavio Paz. De hecho, en el budismo no hay premisa como ésta; no prepone la existencia de algo en el pasado ni el momento del principio de creación. “Aquí y ahora, encontrarse consigo” es budismo. Al menos, el instante de iluminación no significa recuperar el estado del pasado. Las palabras adánicas o el principio del mundo en Paz no implica, al pie de la letra, regresar al tiempo pasado. El pasado del poeta es el tiempo mítico en que se encuentra el estado absoluto. En especial, para Manhae, ese momento es expresado por el encuentro de *nim*, cuyo estado es imposible de ser probado objetivamente. El poeta coreano empieza «El primer *nim*» con unas preguntas seguidas sobre el primer encuentro y la despedida de *nim*: “¿Quiénes son los *nims* que se encontraron al principio / y cuándo se encontraron? / ¿Quiénes son los *nims* que se despidieron al principio / y cuándo se despidieron? / ¿Se despidieron los *nims* que se habían encontrado al principio / o se despidieron otros *nims*?” Los *nims* en plural indican a ambos: el yo y *nim*, porque originalmente era uno y se dividió en dos. Así que el yo es un *nim* desde el punto de vista de *nim*, mejor dicho, el yo es *nim* del *nim*. Y siguen dos versos: “Creo que se despidieron / los *nims* que se habían encontrado al principio”. Esta declaración nos da cuenta de que el primer encuentro queda en el nivel de la creencia, y sugiere que el narrador nunca ha visto a *nim* y la despedida es un hecho *a priori*; no está basada en la experiencia real. De este modo, el encuentro en el pasado es un incidente supuesto y pedido por el poeta, lo cual se parece a la insistencia de Kant: el paraíso debe existir para recompensar al hombre que vive aguantando las cosas injustas y absurdas en el mundo sin perder la razón.

La separación con *nim* nos recuerda el encuentro anterior, pero esas cosas no quieren decir las que ocurren cronológicamente, sino las condiciones de la situación en la que el ser humano entra desde su nacimiento. Cuando Octavio Paz trata de recobrar la originalidad, tampoco significa la recuperación en el nivel del tiempo físico. Nos ayudará a llegar al entendimiento de estas palabras si nos acordamos de lo que el poeta mexicano ha perseguido en todos sus poemas. El mundo que él quiere ver, a través de su itinerario poético, no es del momento del génesis, sino de más allá de la conciencia que nos limita el pensamiento.

El poema «Silencio de *nim*», título homónimo de la obra completa, representa todo el libro y contiene el argumento resumido de todos los poemas: la despedida de *nim*, la situación presente del poeta y la creencia del encuentro de *nim*:

SILENCIO DE *NIM*

Nim se fue.

¡Ah, *nim* que yo amo se fue!

Por un sendero que rompe el verde

y yace en el bosque de maple,

él se fue dejándome lastimada.

El juramento firme e iluminado como la flor de oro

se hizo polvo frío

y voló con la brisa del suspiro.

El recuerdo del primer beso

me cambió el compás del destino

y desapareció por atrás.

Estoy sorda por sus palabras aromáticas.

Estoy ciega por su hermosura.

Amor es una cosa caprichosa de los hombres.
Aunque yo temía perderte cuando nos encontramos,
la despedida es sorprendente
y el corazón me estalla de tristeza.
Mas ya sé que
las lágrimas de la despedida rompen nuestro amor.
Ahora tiro la gran tristeza
en la fuente de nueva esperanza.
Así como cuando nos encontramos,
tememos la despedida,
nos despedimos, creyendo nuestro reencuentro.
¡Ay! aunque *nim* se fue,
no me despedí de él.
La canción de amor con melodías a raudales
gira alrededor del silencio de *nim*.

El poema empieza con “*Nim se fue*”. Es la declaración de que *nim* está separado del poeta. Directamente el poema entra en materia, es decir, sin ninguna explicación de la causa, ni la razón de la despedida, sólo aparece la consecuencia después de haberse ido *nim*.

Al describir la despedida, el poeta muestra un contraste en la selección de las palabras poéticas.⁴⁵⁶ El árbol de maple recuerda a los coreanos el color rojo intenso de sus hojas, así que el poeta lo menciona para intentar el contraste de colores entre el rojo del maple y el verde del bosque; el rojo simboliza la muerte o el dolor, en contraste con la vitalidad del verde. La relación entre estos dos colores es un reflejo de dos

⁴⁵⁶ Hye-Weon Lee realizó el análisis de este poema basado en dos ejes contrastes; el encuentro y la despedida. Cf. Hye-Weon Lee, *La estructura de metáfora y el aspecto del deseo en Han Yong-Un y Kim Soweol*, tesis doctoral, Seúl, Universidad Corea, 1966, pp. 20-24.

situaciones contrarias: el encuentro y la despedida; el verde corresponde al placer y la esperanza cuando el poeta y *nim* estaban juntos, mientras el rojo, al dolor y la desesperación cuando se despidieron. Los versos “El juramento firme e iluminado como la flor de oro / se hizo polvo frío” también repiten esa relación de contraste. En el “polvo frío”, los dos sentidos negativos simbolizan la tristeza de despedida y la desesperación. Por el contrario, La “flor de oro” significa “el amor eterno lleno de la vitalidad”. El “primer beso” pertenece a la línea “el verde - la flor de oro” por estar relacionado con el amor antes de separarse. Pero “el compás del destino” no sólo es una expresión negativa. Es decir, el amor por *nim* determina mi destino y es la razón de vivir. Bajo la vida destinada a amar por *nim*, la tristeza en el estado de separación se transforma en la esperanza del reencuentro de *nim*: “nos despedimos, creyendo nuestro reencuentro”. En el poema, la despedida no provino de la voluntad del poeta sino del destino. Entonces, el destino lo presidió el proceso de la despedida (la tristeza) y el encuentro (el amor). Aquí se encuentra la diferencia con otros poemas tradicionales que tratan al *nim*. El *nim* en *Manhae* no es el despiadado que se fue dejando a su pareja, sino una víctima del destino igual que el poeta.

En los versos últimos, lo que nos llama la atención es que el sujeto de las acciones se vuelve el yo; en los versos primeros, fue *nim* y en los intermedios, *nim* y el yo.⁴⁵⁷ Eso nos dice que el poeta salió de la narración simple y muestra la voluntad activa. En el primer verso dice “*Nim* se fue” y luego en los últimos, “no me despedí de él”. El presagio de este cambio

⁴⁵⁷ Cf. Eo-Ryeong Lee, , “La desconstrucción y la generación de los signos” en *Han Yong-Un*, *op. cit.*, p. 137.

aparece en los versos "Ahora tiro la tristeza pesada / en la fuente de nueva esperanza", los cuales expresan la voluntad que desafía al destino. Es una creencia que al superar la tristeza de la despedida, los espera el gran placer de que vuelvan a encontrarse. Pasando las palabras "la gran tristeza", la relación de encuentro - despedida se convierte en la de despedida - reencuentro. Si el destino determina la sección anterior, la voluntad humana influye en la posterior. En la expresión "¡Ay! aunque *nim* se fue, no me despedí de él", podemos sentir una tensión intensa entre el destino que quiere dividirlos en dos y la voluntad del poeta que desea superar esa separación. Por esa razón, aquí se encuentran dos realidades; una es que *nim* se fue, la otra es que el yo no se despidió de *nim*. A pesar de la separación, el *nim* sigue viviendo con el corazón del poeta.

El poema «Silencio de *nim*» tiene el argumento dramático en tres etapas: despedida-tristeza-esperanza, en el cual está resumido el principio que domina el libro entero. Aunque nos encontramos juntos ahora, algún día nos despediremos. Aunque nos despedimos ahora, sólo nos falta encontrarnos de nuevo, porque no hay ninguna cosa perpetua en el mundo bajo la ley de la circulación cósmica. Para Manhae, este principio se amplió a su reconocimiento de la historia. Cuando pase la época triste, vendrá la feliz. Es un proceso natural. Pero el poeta no podía esperar a que los problemas se resolvieran de esa manera sin hacer nada. Él luchaba por convertir la época de la muerte en la de la vida. La poesía de Yong-Un Han no es un canto que escribe después de la iluminación. Cuando el pueblo sufría el dolor y estaba por caerse a la muerte, él no

deseaba la iluminación para una sola persona,⁴⁵⁸ por lo que los poemas de *Silencio de nim* no son de *zen*, sino de dolor y de tratar de superarlo.⁴⁵⁹

El contraste entre la canción de amor y el silencio de *nim* lo señaló apropiadamente. Si el silencio de *nim* está relacionado con el encuentro - el amor - la despedida - la tristeza, la canción de amor, con la despedida - la gran tristeza - la creencia del encuentro. Mejor dicho, si aquél es la realidad actual sujeta al destino, éste es la expresión de la voluntad que trata de superarla. “La canción de amor con melodías a raudales” se enfrenta a la circunstancia negativa, ausencia de *nim*. En todo el libro, las canciones de amor rebosadas nos ofrecen la oportunidad de escuchar las variaciones armonizadas con el silencio de *nim*.⁴⁶⁰

DESPEDIDA ES LA CREACIÓN DE LA BELLEZA

La despedida es la creación de la belleza.
La belleza de la despedida no se encuentra
ni en el oro de la mañana
ni en la seda negra sin tejer
ni en la vida eterna sin muerte

⁴⁵⁸ Este tema se tratará más a fondo en el capítulo 3. 3. 2. *Amor de mahayana*.

⁴⁵⁹ Cf. Dong-Il Jo, “Han Yong-Un” en *Han Young-Un*, p. 110.

Eo-Ryeong Lee analizó este poema en el nivel de la semiología comparándolo con el prólogo del libro, «Palabras superfluas»: “Si «Palabras superfluas» es el meta-lengua que define la palabra *nim*, el poema «Silencio de *nim*» que tiene el mismo título con el libro es el meta-lengua del ‘silencio’. En «Palabras superfluas», los varios estratos de la palabra *nim* forman el eje paragnmático; en cambio, «Silencio de *nim*» se desarrolla bajo el eje sintagmático... Si «Palabras superfluas» es el poema de sustantivos que busca al sujeto, «Silencio de *nim*» es el de verbos que busca las acciones”. (Eo-Ryeong Lee, *op. cit.*, pp. 136-137). Es decir, a diferencia del prólogo que quiere definir a la palabra *nim*, el poema «Silencio de *nim*» está enfocado a los elementos sintagmáticos; la acción de *nim*, su influencia al yo y las actitudes del yo. Véase el subcapítulo 3. 3. 3. *Nim en devenir* donde se trata el prólogo del libro.

⁴⁶⁰ Cf. Hye-Weon Lee, *op. cit.*, pp. 24-25.

ni en la flor azul del cielo.
¡Ah, *nim*!
Sin despedida, no puedo morir en llanto
ni puedo revivir en la sonrisa,
oh, ¡despedida!
La belleza es la creación de la despedida.

«Despedida es la creación de la belleza» es el segundo poema del libro, el cual se enfoca al tema de la despedida ya mencionada en el primer poema. El poema empieza con “La despedida es la creación de la belleza” y termina con “La belleza es la creación de la despedida”. En el estado de la unión con *nim*, sólo existe uno entero como totalidad. Allí no hay la distinción entre el yo y el otro. Se anula el valor de todos los pensamientos y las conciencias, por lo tanto, el primer verso expresa que todas las actividades de las artes se dan gracias a la despedida. Aunque algunos quieren envolver los elementos más allá de la conciencia en el área del arte, si excluyen la función de la conciencia totalmente, no pueden alcanzarlos ni expresarlos. Ahora podemos entender los versos que siguen: “La belleza de la despedida no se encuentra / ni en el oro de la mañana / ni en la seda negra sin tejer / ni en la vida eterna / ni en la flor azul del cielo”. Parece que las expresiones “el oro de la mañana”, “la seda negra sin tejer”, “la vida eterna sin muerte” y “la flor azul del cielo”, pertenecen al otro mundo, no a la vida del ser humano. El último verso invierte la proposición del primero: “el arte es la creación de la despedida”. La unión con *nim* perseguido por el arte le da el sentido a la persona que vive en el estado de la separación. Dicho de otra manera, la imaginación creada por la despedida nos hace mirarla desde otro punto de vista y

otorgarle nuevo valor. Éste es que la "despedida" puede ofrecer la oportunidad de encontrar a *nim*. Para el poeta, la vida en este mundo es la única puerta hacia *nim*. Así la despedida y su reconocimiento se influyen recíprocamente, por eso, no podemos distinguir cuál es el primero. Lo cierto es que las funciones recíprocas son propuestas como condición principal para llegar al encuentro. Bajo el principio del proceso de "el encuentro - la despedida - el encuentro", es posible que el llanto se vuelva sonrisa y la muerte, la vida. Para Manhae, la belleza, símbolo del encuentro de *nim* es un resultado creado después de pasar el proceso de sufrir y entrenar interiormente. Así es que, debido a la despedida, el poeta busca a *nim*, y a través de los esfuerzos de buscarlo, el sentido de esa despedida va creándose.

El reconocimiento de la despedida se convierte en el amor por la vida y esa despedida es imprescindible para completar el gran amor más allá de la muerte. El poema «Despedida» nos explica por qué el sujeto lírico eligió la separación en vez de la muerte:

No hay despedida en el amor verdadero.

:

La despedida de amor, al otro lado de la propia
despedida,

debe tener un gran amor.

:

Si ama a su amado más que su vida, no hay despedida
de amor

hasta que se cubra de musgo la rueda de tiempo
que gira eterno.

:

la despedida es más grande que la muerte.

Si la muerte es una gota de rocío frío,
la despedida es la lluvia de miles de flores.

Si la muerte es un astro luminoso,
la despedida es el sol sagrado.

Para amar a *nim* que ama más que su vida,
no se puede morir.

Para un amor verdadero, el vivir sufriendo

es mayor sacrificio que la muerte,

Lo más doloroso, el mayor agradecimiento
que no puede morir por el amor

es la despedida,

porque un amado sufre más la muerte de su amado
que la separación,

porque el amor no sólo vive en la llama roja o el licor
azul,

sino en los incorpóreos que se reflejan a distancia.

«Despedida»

La expresión “No hay despedida en el amor verdadero” nos dice que la despedida no es esencial sino fenoménica. Ante el gran amor que el yo persigue, la despedida entre *nim* y el yo es un sentimiento momentáneo o una ilusión que desaparece. Para guardar ese amor, a veces, tiene que sacrificar hasta la vida: “Si ama a su amado más que su vida, no hay despedida de amor”. Pero no escoge la muerte con facilidad, porque la muerte ligera es un camino de olvidar el amor por *nim* y de abandonarse a sí mismo. La solución natural de eliminar los dolores, la que la muerte nos regala, no puede ser una solución verdadera. No podemos encontrar la consecuencia que nos ofrece el tiempo (largo o corto) conservando

nuestra conciencia de ahora, pues, a medida que pasa el tiempo, nuestra conciencia se va a desintegrar al fin. Así es que el tiempo no es la salida de los problemas ni sus resoluciones, sólo un fenómeno de que todos los pensamientos y dolores se vuelven nada. Es una desaparición, no resolución. El hombre de deseo vive el destino de anularlo por la manera de perseguirlo. Es decir, en lugar de la muerte, dentro de la vida, quiere resolver los problemas causados por la vida. Hasta que muere el hombre, la despedida con *nim* es intencional y del destino.

La pregunta del último verso en «Mi camino» plantea una vez más el tema de elección voluntaria sobre la despedida: “¿por qué me ha hecho también el de la muerte?” Aunque el poeta mismo, seguido al principio del deseo, escogió la vida que sigue a *nim*, todavía en su corazón existen las complicaciones que no se pueden eliminar completamente:

Ay, ¿quién lo hizo mi camino?
Sólo *nim* me puede hacerlo.
Sin embargo,
si él me ha trazado este camino,
¿por qué me ha hecho también el de la muerte?
«Mi camino»

Aquí la palabra *nim* connota el sentido amplio de vida incluso el de muerte. Menciona dos caminos: uno es el que llega a *nim*, el otro es el de la muerte. El segundo verso “Sólo *nim* me puede hacerlo” quiere decir que *nim* hizo los dos caminos. La existencia de los dos sugiere que *nim* le otorgó la libertad de elegir uno. Citando el pensamiento de San Agustín en *El Arco y la lira*, Octavio Paz dice que el defecto del hombre ante Dios, ser

completo, es causado del concepto de ser contingente; la contingencia le ofrece al hombre la libertad y ésta le impone escoger la subida al ser o la caída a nada, por lo que nosotros somos una posibilidad misma de salvarnos o de caer. ⁴⁶¹ La posibilidad del ser humano, según esta opinión, está relacionada con el libre albedrío. Pienso que Paz está de acuerdo con San Agustín, pero a la vez expone una duda ¿cómo pudieron escoger la caída, el mal con esa libertad, Adán y Eva? Y agrega que la religión nos quita la vida al quitarnos la muerte:

Al enfrentar el "poco ser" del hombre con el pleno ser de Dios, la religión postula una vida eterna. Nos redime así de la muerte, pero hace de la vida terrestre una larga pena y una expiación de la falta original. Al matar a la muerte, la religión desvive a la vida. La eternidad deshabita al instante. Porque vida y muerte son inseparables. La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo. Y cada minuto que morimos, lo vivimos. Al quitarnos el morir, la religión nos quita la vida. En nombre de la vida eterna, la religión afirma la muerte de esta vida. ⁴⁶²

Mientras, para Manhae, la vida católica de penitencia corresponde a la vida en la despedida con *nim*, es decir, la vida budista de agonías, a pesar de la diferencia entre el catolicismo y el budismo en el aspecto de comprender el mundo. Vivir en el mundo donde *nim* está ausente es una angustia. Para vivir en vez de escoger la muerte, tenemos que encontrar el sentido de la vida. Pero no es fácil. El poeta coreano siempre pesa vida y

⁴⁶¹ Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.146.

⁴⁶² *Ibid.*, p.147.

muerte hasta que se da cuenta de que morir no es la manera verdadera de llegar a *nim*. Al fin, acepta la vida. Aunque *nim* está ausente, la vida debe ser por *nim*.⁴⁶³

Lacan afirma rotundamente que el deseo de llegar al momento de completar al sujeto a través de la unión con el otro, jamás puede cumplirse. Aun cuando parece que el deseo esté satisfecho, otro objeto del deseo aparece desde lejos. El psicólogo francés cree que la satisfacción del deseo es imposible de lograr en lo Real. Yong-Un Han también ya ha entendido esa ley del deseo con profundidad. Dice en su poema «Satisfacción»: “Al satisfacerse, sólo queda insatisfacción, y la satisfacción sigue quedando en frente”. Aunque sea así, sus poemas muestran la creencia de que puede llegar a la satisfacción del deseo a través del encuentro de *nim*. Para Manhae, esperar a *nim* es una fe religiosa.

En una escritura sobre la fe, distingue la superstición de la creencia intelectual; aquélla es la fe que aceptan sin conciencia crítica, mientras que ésta es la fe que aceptan o rechazan dependiendo de los conocimientos y las experiencias. Pero nuestros conocimientos y experiencias siempre cambian. Lo que dudábamos en la época anterior, lo creemos hoy en día, en cambio, lo que creemos ahora, podríamos negarlo otro día. Así en la ciencia intelectual no podemos encontrar mucha confianza. Será suficiente considerar cuántas teorías científicas, políticas y económicas nacieron y desaparecieron. Por lo último, Manhae menciona la creencia sentimental a que pertenecen las religiones. Según él, esta creencia es un fenómeno que ocurre por la unión entre la función instintiva y el deseo psíquico, la cual es la propia característica del ser humano

⁴⁶³ Cf. U-Chang Kim, *op. cit.*, pp. 57-58.

diferente de los animales. Es decir, la creencia provino de la acción voluntaria de la mente, basada en el deseo psíquico del hombre:

Si bien la creencia de conocimientos nace desde el juicio, la creencia, desde la estética en que sienten que no hay otra manera que creer. Dicho del modo psíquico, la fe nace desde el impulso y la necesidad. El impulso es una especie de acciones psíquicas de los animales y plantas para salvar la vida. Quiero decir, la creencia sentimental nace por la mezcla de la función instintiva y el deseo psíquico. Intensificada esta función mental, se vuelve sentimientos y voluntades, que forman la fe religiosa.⁴⁶⁴

Y luego, divide el movimiento instintivo del impulso y la necesidad en cuatro: la conservación, la duración, el mejoramiento y la prolongación de la vida. Entre ellos los últimos dos son características de los hombres que, les faltan a los animales:

La conservación de la vida y la duración de la vida nacen del impulso, y se encuentran en los animales. En cambio, el mejoramiento de la vida y prolongación de la vida ocurren desde la necesidad, y son los atributos del ser humano; los animales carecen de ellos. El mejoramiento es un esfuerzo hacia el estado ideal y la prolongación de la vida es extender el tiempo de la vida más allá de la muerte por la convicción. Se levanta la necesidad de religiones cuando queremos conservar la vida, mantenerla perpetua, mejorarla y

⁴⁶⁴ Yong-Un Han, "Sobre la creencia" en *Budismo*, núm. 96, 1 de junio de 1932. Citado por Yong-Un Han, *La poética de Manhae*, ed. por Bo-Sam Kim, Seúl, Minjok Munhwasa, 1983, pp. 69-70.

prolongarla. La fe religiosa no es otra cosa que eso. Por lo tanto, la conciencia religiosa aparece sobre la creencia sentimental.⁴⁶⁵

En especial, la necesidad de la prolongación de la vida es muy parecida a la explicación de Bataille sobre el erotismo, que ya tratamos en el capítulo 2. 3. *Surrealismo y mujer*. Como vemos, la forma en que el poeta coreano adopta el amor en su poesía no es una casualidad sino el resultado del pensamiento religioso.

Gracias a la influencia de su religión, el *nim* en *Silencio de nim* no queda sólo en el objeto de amor entre los amados. Para limitarlo en la categoría del amor común, es demasiado fuerte su deseo de completar el amor. Su *nim* muestra algo absoluto; tiene los aspectos humanos y transcendentales a la vez. Es decir, su *nim* es un ser transcendental basado en el ser humano. Por lo tanto, la poesía de Manhae se desarrolla bajo los principios de los ejercicios de las virtudes religiosas superando al yo pequeño.

3. 2. 2. La voz femenina del poeta

Yong-Un Han acepta la voz femenina en *Silencio de nim* al igual que San Juan de la Cruz y los autores de las jarchas medievales. Por lo tanto, su objeto de amor, *nim*, es del sexo masculino. El hecho de que este poeta coreano mantenga la voz de la mujer en su poesía significa tomar la

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

posición inferior voluntariamente. Ya he mencionado que no hay igualdad de los géneros en el amor tradicional en Corea, bastante influido por el confucianismo. Manhae acepta esta estructura desigual; la mujer le sirve al hombre y acepta su merced, como si él fuera un dios. Esta tendencia de la identificación femenina del poeta masculino es la consecuencia de la divinización del amor. A medida que el amor asciende al nivel sagrado, la mirada del yo para el amor se convierte en la de la persona que busca la verdad. En la tradición coreana del amor, generalmente la persona que se abniega es mujer.

Pues, ¿qué diferencia existe entre la voz femenina y la masculina en la escritura? Las frases citadas de Josepin Donoban nos explican las características de los estilos de los autores masculinos. Aunque no mencionan los estilos de las mujeres, podemos averiguar que las escrituras que carecen de las características masculinas serán los estilos femeninos:

En *Thinking About Women*,* Mary Ellmann analizó tres oraciones escritas por los hombres. Sobre las tres, ella mencionó los tonos masculinos: la confianza en sí mismo, la razón, la actitud afirmativa, la eficacia, la firmeza y la franqueza. Ella propuso que esas oraciones eran buenos ejemplos que muestran los estilos masculinos establecidos entre las prosas críticas sobre los asuntos estéticos escritas en su país hoy en día. Dorothy Richardson, autora inglesa que hizo su actividad de escribir desde el fin del siglo XIX hasta el principio del XX y adoptó la técnica "la corriente de la conciencia" en su novela larga *Pilgrimage*, criticó que las

novelas de Conrad y James son del "realismo masculino", señalando la actitud del narrador omnipotente.⁴⁶⁶

Aunque este análisis, basado en la prosa, no coinciden con la poesía exactamente, vale la pena escucharlo. Por otra parte, Elaine Showalter señaló que el problema no existía en la insuficiencia de la lengua para expresar los pensamientos de las mujeres, sino en el rechazo por parte de los hombres a que las mujeres usaran libremente las palabras y en forzarlas a callarse y a usar eufemismos.⁴⁶⁷ Mejor dicho, las autoras mismas se han rendido a la opresión invisible y a la costumbre de la sociedad: se han negado a adoptar el estilo autoritario, objetivo y analítico que se ve en los autores masculinos.

En el caso de Manhae, su estilo es un poco más complicado, porque tiene la voz femenina en su obra a pesar de ser hombre. Su narradora mantiene ambas características: la masculina y la femenina. Ella expresa los pensamientos y las emociones con una actitud analítica. Esta actitud también se usa en el budismo como un método de diálogo para resolver una cuestión paso a paso. En resumen, principalmente la voz del poeta en *Silencio de nim* es de mujer y analiza con el estilo masculino los sentimientos de una mujer que añora a su amado y espera su regreso.

Psicológicamente la voz de la narradora tiene una tendencia masoquista, lo cual es una expresión de ejercitar las virtudes a raíz del amor por *nim* que trata el contenido de lo absoluto. Por lo tanto, el poeta

* Mary Ellmann, *Thinking about Women*, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1968, p. 150.

⁴⁶⁶ Josepin Donoban, "Crítico del estilo feminista" en *Feminismo y la literatura*, Seúl, Munye Chulpansa, 1990, p. 93.

⁴⁶⁷ Elaine Showalter, "Crítico feminista en la tierra baldía" en *Feminismo y la literatura*, p. 38.

adopta la posición de la mujer tendente al confucianismo, que les otorga a las mujeres las obligaciones: la obediencia, el servicio y la castidad con el nombre de las virtudes de la mujer. Así la afición de la femineidad en Silencio de *nim* no queda lejos de la estructura social del machismo. No podemos encontrar ninguna intención de defender la singularidad corporal, sentimental, social de la mujer, sólo escogió la voz femenina temporalmente por su necesidad.

Ya que Manhae fue sacerdote budista, no debemos omitir la estructura de hombre y mujer en el budismo tántrico. En el hinduismo tántrico, se reconoce el mundo como un movimiento dinámico de dos energías principales; el principio masculino Shiva es pasivo y el principio femenino Sakti es activo, mientras que en el budismo tántrico, el masculino *Upaya* es activo y el femenino *Prajña*, pasivo; el primero es la fuente de la inspiración y la energía activa basada en la caridad, y el segundo es la inteligencia completa que emancipa el corazón desde la desgracia de la vida y elimina los obstáculos de agonía. Para obtener la inteligencia de *Prajña* pasivo, el hombre necesita la ayuda de *Upaya*. Por lo tanto, en el budismo tántrico, se piensa que *Upaya* domina el mundo fenoménico. El sexo que Manhae atribuyó al *nim* coincide con el de *Upaya*.

A pesar de lo anterior, creo que no hay nada que ver con el budismo tántrico. No encontramos la posibilidad de que esa secta budista haya influido en la femineidad del poeta coreano. El Tibet, donde floreció el budismo tántrico,⁴⁶⁸ casi no ha tenido contacto con Corea, además el

⁴⁶⁸ El budismo tántrico es sólo una parte del budismo tibetano, cuya corriente principal es *mahayana*.

budismo que se introdujo en Corea fue el *mahayana* que se había desarrollado en China. En el altar budista en China se agrega la estatua de *Avlaokitesvara*, *Bodhisattva de Merced*.⁴⁶⁹ La veneración de *Avlaokitesvara* es igual que la del Buda y a veces lo supera. En el catolicismo se encuentra la situación parecida; en general la Virgen María es más íntima que Dios o Jesús para los creyentes. La existencia de *Bodhisattva de Merced* en China y Corea es una prueba de que han seguido venerando a la diosa Madre. La relación con el budismo *mahayana* en Manhae se aclara en una anécdota, “Una historia de salvación de la vida”:

Era el momento en que estaba para pasar de la vida a la muerte... la encarnación de la fe en toda la vida. Apareció *Bodhisattva de Merced*. ¡Qué hermosa! ¡Qué placer! Me deslumbró los ojos. La belleza sin par en este mundo. Tomadas las flores en la mano fina y delicada, me mostró una sonrisa, tan cariñosa y dulce. Entonces me sentía confundido porque me sonría cuando yo estaba acostado por tener una herida de bala. Luego me tiró las flores y dijo “¿qué estás haciendo ahora? Estás a punto de morir”.⁴⁷⁰

En el año 1911, él quería participar en el movimiento de independencia y fue al colegio militar de Corea en Manchuria. Allí unos soldados coreanos independentistas lo reconocieron erróneamente y le dispararon. En el momento de llegar al límite de la vida, tuvo la experiencia de la revelación

⁴⁶⁹ Lo trataré en más detalle en el capítulo 3. 3. 2. *Amor de mahayana*.

⁴⁷⁰ Yong-Un Han, “Una historia de salvar la vida” en *Byeolgeongon*, tomo 2, núm. 8, 17 de agosto de 1927. Citado por Yong-Un Han, *Los ensayos de Han Yong-Un*, Paju (Corea del Sur), Samjungdang, 1993, p. 88.

de *Bodhisattva* de Merced. Originalmente en el budismo no se distingue a *bodhisattva* con algún género. Pero la mayoría del pueblo lo reconoce como una diosa por su virtud de caridad. Así que si Manhae hubiera aceptado la estructura budista, su *nim* habría tenido los elementos femeninos y la voz del poeta, del hombre.

Ante todo, lo que influyó directamente en su afición femenina era la estructura de amor en la poesía tradicional, la cual aceptó al adoptar la palabra *nim*. Introducido en su poesía, el *nim* que ha descendido por varios siglos dentro de la tradición de la poesía coreana y ya han usado sus contemporáneos: Soweol Kim y Sang-Hwa Lee en los años 20 como un símbolo poético, Yong-Un Han quiere construir su propio mundo poético en que integra las angustias de su época y su creencia de religión en la forma de amor.

La femineidad de Manhae también manifiesta una de las características en la literatura coreana: los sentimientos exteriores y la voluntad de superación interior. La mansedumbre y el sufrimiento de su protagonista son una paradoja mental para vencer las dificultades de la realidad. El poeta los armoniza con el criticismo y la mentalidad de resistencia, y muestra un arquetipo de la literatura coreana.⁴⁷¹ La voz del poeta que añora a su amado y espera su regreso es acompañado con el anhelo intenso y el carácter activo, lo cual es diferente de la pasividad de las mujeres en las obras de Soweol Kim y Sang-Hwa Lee.⁴⁷²

⁴⁷¹ Cf. Jae-Hong Kim, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁷² Cf. Heung-Gyu Kim, "La existencia de *nim* y la verdadera historia: la conciencia de la historia de Nagarjuna y la idea de Vimalakirti" en *Han Young-Un*, ed. por Cheol-Hi Bak, *op. cit.*, pp. 68-69 y 80.

Excepto unos poemas en *Silencio de nim*, el sujeto que anhela el amor completo con *nim* es mujer. El tono y el ambiente de los poemas están basados en la emoción femenina. La femineidad en *Silencio de nim* se manifiesta correlacionada con cuatro elementos: 1. la aparición de la mujer como sujeto directamente, 2. el uso de los sufijos femeninos en los predicados, 3. los objetos y trabajos de mujeres, 4. los sentimientos de mujeres.

Por ejemplo, en «Castidad libre» y «Ley de causalidad» la narradora misma declara su género. Pero, en la mayoría de los poemas no se aclara el sexo del sujeto. Así que tenemos que considerar los tres elementos restantes. Los sufijos de predicados femeninos son intraducibles al español. Las conjugaciones de verbo “-eoyo”, “-yeoyo” en el idioma coreano, las cuales se adoptan en *Silencio de nim*, son sólo para el uso de las mujeres. Aparte de los sufijos femeninos, ella siempre expresa sus pensamientos con las expresiones de respeto, que se añaden en los predicados y se deben usar ante los mayores o los superiores. Por la influencia del confucianismo, los versos son desarrollados con esas expresiones. Aunque la mujer en *Silencio de nim* es amada de *nim*, la sociedad coreana no le permiten omitirlas, porque según el orden confuciano, el marido es superior a su esposa. Hoy en día, el confucianismo ya se ha debilitado mucho en Corea y los matrimonios jóvenes siguen la moda de la vida occidental para recuperar la igualdad de géneros. Las expresiones de respeto en los predicados son difíciles de traducir al castellano; la única manera será usar Ud. en vez de tú. Aunque sea así, en el caso de la poesía de Manhae tampoco es posible, ya que su poesía ha adoptado la forma de amor. El uso de la palabra “Ud.” entre los

amados es incómodo y no común. Los sufijos femeninos y las expresiones de respeto aparecen en casi todos los poemas en *Silencio de nim*.

Ahora revisamos los objetos relacionados con la narradora. El poema <Perla> empieza con "Un día yo estaba recogiendo conchas. / Cuidaste mi falda del lodo". Aquí la "falda" es ropa de mujer. Por eso, podemos darnos cuenta de que la narradora es una mujer. Además "recoger conchas" y "jugar con conchas" son las cosas preferidas de las niñas:

PERLA

Un día yo estaba recogiendo conchas.
Cuidaste mi falda del lodo.
En casa, dijiste que yo era como una niña
porque jugaba con conchas.
Luego saliste y regresaste con un diamante.
Y me lo regalaste.

Entonces saqué una perla en concha
y la puse en tu bolsillo pequeño.
¿Ahora en dónde estás guardando esa perla?
¿Por qué se la prestaste a otros un momento?

El poema se parece a <Despedida>⁴⁷³ de Heo Nanseolheon en los contenidos. En ambos poemas, las narradoras entregan la perla y la media luna de oro a su amado como amuleto de amor. En <Perla> se ve el

473

DESPEDIDA

La media luna hecha del oro refinado
me la regalaron mis suegros y la llebaba en la falda.
Ahora la doy a nim que te despides de mí.
Puedes tirarla, pero no la regales a otra mujer.

Citado por Jae-Hong Kim, *op. cit.*, pp. 238-239.

reclamo y los celos sobre *nim* que no ha conservado la castidad de amor con ella, en cambio, el poema «Despedida» sugiere los celos futuros de la mujer, quien está pidiendo a su marido que no olvide su amor por ella. En general, las directas expresiones de celos en el amor se consideran como una característica de mujeres.

En unos poemas se encuentra el tema del bordado y, en especial, el poema «Secreto de bordado» se desarrolla así. El bordado es un trabajo de hogar para las mujeres.

SECRETO DE BORDADO

Tengo hechas tus ropas;
andularios, toga y bata.
Lo que falta es bordar tu bolsita.

Esa bolsa se ensució de mi mano
porque cosía y dejaba, cosía y dejaba.
Aunque dicen que no tengo talento para coser,
nadie sabe su secreto excepto yo.
Al bordar la bolsa cuando me duele el corazón,
mi corazón entra por el ojo de la aguja siguiendo el
hilo de seda
y una canción clara que sale de la bolsa y forma mi
corazón.
Aún no se encuentra ningún tesoro que meter en
esa bolsa.
No termino este trabajo no porque no quiera
hacerlo
sino porque deseo completarla.

Nos recuerda *Odisea* de Homero en que Penelope, esposa de Úlises, esperando a su marido, teje la tela en el día y la suelta de noche para rechazar a los que le piden la mano. En los primeros tres versos, la mujer dice que tiene hechas las ropas de su amado: sólo falta bordar su bolsita. Y en el final del poema, explica su razón: "No termino este trabajo no porque no quiera hacerlo / sino porque deseo completarla". Esta explicación paradójica es su secreto del bordado. La protagonista ha cosido durante largo tiempo, pero a punto de terminarlo, difiere completar la bolsa. Dado que dejar de bordar significa abandonar la espera de *nim*, el bordado tiene que continuar hasta que lo encuentre. Para ella, el bordar, como un símbolo del amor por él, es un método de esperarlo y acercarse a él. Si consideramos el bordado relacionado con la poesía, se puede interpretar como sinónimo de la imaginación del poeta. Jun-Seop Seo opina que "la bolsa" corresponde al espacio interior del poeta. La imaginación que estaba extendiéndose en el tiempo y espacio absoluto sin límite, ahora se vuelve reducido en un lugar concreto, bolsa. Desde este punto de vista, bordar es la actividad de la imaginación del poeta y la aguja de coser es su doble porque corriendo sobre la bolsa está ejerciendo su trabajo para llegar a lo ideal.⁴⁷⁴

Si vienes el día de lluvia,
voy a coser un impermeable de hojas de loto
y te lo mandaré.
Cuando vengas vestido de loto,
nadie te reconocerá en este mundo.
Si te me acercas para llevarte mis lágrimas,

⁴⁷⁴ Cf. Jun-Seop Seo, *op. cit.*, pp. I-28-31 .

eso será el secreto eterno.
La lluvia, con la mayor autoridad
ofrece la mejor oportunidad.

⟨La lluvia⟩

⟨La lluvia⟩ también sugiere que el género del narrador es femenino. En general, coser es trabajo de mujer. Así que la persona que quiere hacer un impermeable y mandarlo a "ti" es una mujer. En los versos no citados del poema, la lluvia aparece como elemento negativo, la cual "cubre el sol, el cielo y los ojos de todo el mundo". Sin embargo, "no cubre el relámpago ni el arco iris". El poeta canta que quiere ser ese relámpago y montar ese arco iris para arrojarse en "tus" brazos. Aquí el relámpago y el arco iris son fenómenos meteorológicos positivos porque nos avisan de su existencia a pesar de la lluvia, símbolo de la circunstancia de la dificultad. El poeta reconoce que la existencia de estos fenómenos son los significantes de *nim*, los cuales le toman las manos para que no se caiga a la mar de desesperación. Y la expresión "un impermeable de hojas de loto" muestra su pensamiento budista. Quiere decir, por más difícil que sea vivir en este mundo, el poeta desea realizar la idea de buda en este mundo como la flor de loto que sale del lodo, símbolo de *samsara*. Aquí el lodo significa la realidad dolorosa igual que la lluvia. La aparición de las "lágrimas" confirma que la lluvia es la causa del dolor por ser de la misma materia, agua. En fin, las lágrimas son causadas por la lluvia. No obstante, los versos seguidos convierten la imagen negativa de la lluvia en la positiva: "La lluvia, con la mayor autoridad / ofrece la mejor oportunidad". La lluvia ofrece un puente en que *nim* pueda acercarse al poeta, por lo cual

podemos suponer que la realidad de agonía realiza su papel como mediadora entre el poeta y *nim*.

La actitud de esperar en el poema 'Barca y pasajero' también pertenece al atributo de la mujer. En la tradición literaria de Corea, el sujeto que espera y aguanta es mujer:

BARCA Y PASAJERO

Soy barca.

Eres pasajero.

Tú me pisas con los pies embarrados,

yo te abrazo y atravieso el agua.

Cuando te abrazo, puedo pasar todas las aguas
aunque sean rudas o serenas.

Cuando no vienes, te espero noche y día
en el viento y la nieve.

Apenas pasando el agua,
te vas sin voltear a verme.

Con todo

sé que siempre vas a regresar.

Cada día me envejezco por esperarte.

Soy barca.

Eres pasajero.

Después de declarar "Soy barca. / Eres pasajero" en la primera estrofa, la siguen las otras. En la segunda, se describe la relación entre el yo y el tú aprovechando la de la barca y el pasajero. Abrazado el pasajero, la barca avanza en el río a pesar de tantas dificultades. El trabajo de la barca

representa el sacrificio por *nim*. La descripción en el poema sobre la relación entre barca y pasajero nos recuerda el sadismo y el masoquismo. Pero el pasajero no es un sadista quien trata a la barca cruelmente, sino le ofrece un motivo de trabajo a la barca. Si no existiera el pasajero, la barca perdería su sentido. La razón de la existencia de la barca es el servicio para los pasajeros, por lo que la barca espera al pasajero todos los días aun cuando llueve o nieva: "Cuando no vienes, te espero noche y día / en el viento y la nieve". Esta espera no provino de la voluntad personal, sino que es otorgada como destino desde el nacimiento. En «Castidad libre» se encuentra la explicación de la misma situación: "Yo no te espero / sino se me hace esperarte". La faena de la barca tampoco significa el masoquismo para obtener la satisfacción sexual. Es un sacrificio voluntario. El dolor (o el placer) de abnegación y el dolor (o el placer) del masoquista son diferentes. Si éste es sentir el placer a ciegas en el momento en que el otro ejerce la acción violenta, aquél es sentirse feliz ante el resultado constituido por la exigencia y el juicio activos dentro de los pensamientos metafísicos. Como la barca que espera al pasajero, el yo también envejece: "Cada día me envejezco por esperarte".

El poema siguiente muestra la modestia y la humillación de las mujeres. En «Aguántalo» la mujer le pide a su amado que aguante que ella se vuelva uno con él. Por lo tanto, quiere llegar al estado en que no pueden amarse más porque "yo soy tú, tú eres yo". Aquí la expresión "Voy a desaparecer de tus brazos... seamos uno en el amor" en lugar de "Te abrazaré y seamos uno..." es de bajar a sí misma y relacionada con la voz femenina del poeta. Después de que se hayan unido, no existirá la

distinción entre el yo y otro. Pero antes de ese momento el yo es inferior a “ti”:

¡*Nim!* si no puedes aguantar mi muerte,
no me ames,
y no me dejes amarte.
Voy a desaparecer de tus brazos
sin dejar ningún rastro de mi cuerpo.
Por favor, *nim*, aguanta que tú y yo
seamos uno en el amor.
Así, no me ames
ni me dejes resistir a amarte,
¡oh, *nim!*

«Aguántalo»

En el caso de Paz, este aspecto se invierte. Es decir, la mujer en Paz ocupa la posición del hombre en Manhae. Resumiendo las características del amor occidental basado en el amor cortés, Paz señala la relación “el dominio y la sumisión” como tercer elemento. El amor cortés copió la relación entre el rey feudal y su vasallo y la incorporó al territorio del amor. Sólo puso a la mujer al lugar del rey y al hombre al de vasallo. No obstante, lo que importa es que la obediencia del hombre era voluntaria:

El afán constante de todos los enamorados y el tema de nuestros grandes poetas y novelistas ha sido siempre el mismo: la búsqueda del reconocimiento en el sentido de confesar, como dice el diccionario, la dependencia, subordinación o vasallaje en que se está respecto de otro.

La paradoja reside en que ese reconocimiento es voluntario:
es un acto libre.⁴⁷⁵

El poema de Manhae «Obediencia» tiene como contenido esa
obediencia voluntaria:

OBEDIENCIA

Otros dicen que aman la libertad,
pero yo quiero la obediencia.
Aunque no la desconozco,
sólo quiero obederte.
Obedecer al que quiere obedecer
es más dulce que la libertad hermosa.
Eso es mi felicidad.

No obstante,
si me dices que obedezca al otro,
no puedo obedecerle.
Porque, si obedezco al otro,
no podría obederte

Entonces, ¿de dónde surge la diferencia del género entre los objetos cuando describe el mismo sentimiento de amor? Esa diferencia procede de las adopciones de las diferentes estructuras de amor construidas en las propias culturas a que pertenece cada uno al aceptar la relación dinámica del amor en la poesía. Aunque es así, si miramos en el nivel del deseo, podemos entender que ellos dicen lo mismo. Aunque Paz y Manhae desarrollan su poesía en la posición del hombre o de la mujer, los

⁴⁷⁵ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 124.

principios sobre la situación del ser humano quien desea a otro son iguales. Ambos poetas se quedan en la posición baja con la máscara poética; para Paz, la voz masculina, para Manhae, la femenina. En esa posición el yo desea al objeto y ese objeto ubica en la posición superior en que puede aceptar al yo o rechazarlo. Dicho de otro modo, cuando el yo mismo decidió su posición, el yo era el sujeto, pero pasado el tiempo, poco a poco el objeto se vuelve el sujeto. En resumen, “el otro se transforma en mi sujeto”. Así el otro como sujeto, “me” hace cambiar, el yo cambiado, nuevo sujeto, empieza su viaje en busca del otro objeto.

3. 2. 3. Representación de *nim*

En *Silencio de nim*, la ausencia de *nim* no significa su no-existencia. Ya que *nim* siempre proyecta su ser en todas las cosas de la naturaleza, esto es que siempre existe. Esa situación está reconocida como separación para el poeta. Su *nim* le queda sólo sus huellas. Su rostro verdadero queda más allá de ellas. El *nim* en Manhae es un ser paradójico; se fue, pero no se ha ido, y su silencio no es silencio. Esa paradoja también se puede aplicar para explicar su representación. Es decir, *nim* se ve y no se ve. Ese doble aspecto (aparición y ocultación) se destaca en el tercer poema de *Silencio de nim* «No lo sé».⁴⁷⁶ Este poema transforma la imagen acústica en la visual. En la naturaleza el poeta siente

⁴⁷⁶ Deok-Su Mun explica este poema como un ejemplo del doble atributo de *nim*: aparición y ocultación. Cf. Deok-Su Mun, “La característica de *nim* en Han Yong-Un” en *Estudios sobre Han Yong-Un*, op. cit., pp. III-14-16.

la existencia de *nim* oculto, lo cual dice que el silencio de *nim* muestra a su ser indirectamente aunque está callado:

NO LO SÉ

En el aire sin viento
se cae una hoja de paulonia
rizando el silencio.

¿De quién es esa huella?

Al final de las lluvias
la nube se desliza por el céfiro.
Entre la abertura se ve el cielo.

¿De quién es esa cara?

Pasando el musgo del árbol profundo
que no tiene ninguna flor
el aroma desconocido acaricia
el cielo tranquilo sobre la torre vieja.

¿De quién es ese aliento?

Desde la fuente oscura
corre un arroyo sinuoso
tocando las piedras.

¿De quién es esa canción?

Pisando la mar con los pies de loto
tocando el cielo con las manos de jade
el arrebol pinta el día que se cae.

¿De quién es ese poema?

La ceniza se hace aceite.
Mi corazón arde sin cesar

e ilumina la noche.

¿De quién es esta noche cuidada por una llama frágil?

El poeta les pregunta a los lectores con el tono modesto “¿De quién... ?” Las preguntas, inclusive el título del poema “No lo sé”, no son expresiones de duda. Ya el poeta tiene una creencia o una prueba de las respuestas interiormente y pregunta sólo para confirmarla induciendo la participación de los lectores. Los interrogativos “¿De quién... ?”, según Eo-Ryeong Lee, nos indica que *nim* queda más lejos del poeta que antes y se encuentra en el lugar del extremo del silencio.⁴⁷⁷ Pero el cambio de la indicación para *nim* (de “tú” a “quién”) no significa la interrogación sobre el objeto mismo. Eso es una intención de extender el sentido de la palabra *nim*. A través de una serie de preguntas, podemos suponer que el *nim* posee la gran fuerza que preside todos los fenómenos del mundo. Aun así, su aparición en el poema es sólo una parte de sus huellas. El poema canta la situación en que *nim* revela su substancia con claridad ante la narradora. El poeta ha expresado esa situación como silencio de *nim*. Por lo tanto, si tiene alguna duda, no es sobre “quién”, sino sobre la totalidad de *nim*. Más bien, la reiteración de los pronombres interrogativos numerando las huellas o los símbolos de *nim*, intensifica la certeza de la existencia de *nim*. En consecuencia, el poema «No lo sé» describe el estado en que se mezclan la certeza de su existencia y el anhelo sobre su rostro verdadero.

En la primera estrofa, el poeta siente el advenimiento de *nim* en un fenómeno natural como la caída de una hoja de paulonia, lo cual nos advierte a través la forma de pregunta. En general, la caída de las hojas

⁴⁷⁷ Cf. Eo-Ryeong Lee, *op. cit.*, pp. 150-151.

ocurren por el viento. Pero la descripción “En el aire sin viento / se cae una hoja de paulonia” quiere decir que esta hoja ejerce su movimiento sin ninguna intervención de la fuerza exterior. Es decir, la hoja sola realiza el principio de causa y efecto. El ser que puede realizar solo éste principio será lo absoluto, de modo que la huella de la hoja que se cae en el aire sin viento rizando el silencio, es la revelación del ser absoluto, *nim*.⁴⁷⁸ En la segunda estrofa, el cielo, cara de *nim* está cubierto de la nube. Describiendo que el cielo es positivo y la nube es negativa, nos muestra el aspecto de la existencia de un ser comparado con el cielo a pesar de los obstáculos. “El árbol profundo” de la tercera estrofa es una metáfora de la vida que procede del origen remoto y “la torre vieja” es la de la cultura acumulada durante largo tiempo. Aquí “el árbol profundo que no tiene flor” es la expresión del cambio de tiempo en espacio; este árbol es tan viejo que ya no puede florecer. Es la petrificación del tiempo y sugiere la eternidad. Luego la aparición del verso “el cielo tranquilo sobre la torre vieja” maximiza la espaciación del tiempo y se conecta a la infinitud.⁴⁷⁹ “El arroyo que corre desde la fuente oscura” de la cuarta estrofa, es la corriente continua de la vida, cuyo origen está cubierto de secreto y se iniciaría desde el nacimiento del universo. Luego el poema pasa a la descripción de la puesta del sol. Ésta propone la belleza creada por la armonía de día y noche. Ya en los versos anteriores el “quién” apareció como un hombre. Aquí esa personificación está más destacada por las palabras “pies” y “manos”. Pero las palabras “loto” y “jade” dicen que no es común el atributo de él. Además los actos “pisar la mar” y “tocar el cielo”

⁴⁷⁸ Cf. Hye-Weon Lee, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷⁹ Cf. *ibid.*, p. 73.

son las imágenes de un ser enorme y transcendental. *Nim* se iguala con el universo en el tamaño. Así *nim* tiene ambos aspectos: el hombre y el universo.

Ahora vamos a resumir la relación correspondiente entre las cosas o los fenómenos de la naturaleza y las imágenes o los actos de *nim*:

[denotación]		[connotación]
una hoja de paulonia	←-----→	la huella
el cielo	←-----→	la cara
el aroma	←-----→	el aliento
el arroyo	←-----→	la canción
la puesta del sol	←-----→	el poema

El significado denotativo es el sentido o significado primero: una hoja de paulonia, el cielo, el aroma, el arroyo y la puesta del sol. Si el sentido que la denotación quiere transmitir es el primer mensaje, la connotación significa que el primer mensaje se convierte en un significante del segundo mensaje; quiero decir, las cosas y los fenómenos exteriores de la naturaleza resultan ser los signos que muestran la existencia de *nim*, y la huella, la cara, el aliento, la canción y el poema, los significados de los signos.

Una característica de «No lo sé» distintivo con otros poemas en *Silencio de nim* es un poema filosófico y cosmológico excluido de los elementos del amor. En este poema el poeta reconoce este mundo como el de *Avatamsaka-sutra* en que se considera orgánico el universo desde la vista ecológica; cada individuo es la causa del todo y todo es la del individuo. Así bajo la correlación independiente, las innumerables partes

relacionadas con todo constituyen el ser. Éste es un cuerpo enorme enredado de relaciones. Eso nos recuerda el esquema de “uno - todo” mencionado en el capítulo 1. 3. *Revelación poética*. En el estado de iluminación, se ve la budeidad en todas las cosas del mundo; una hierba se vuelve buda y el buda se vuelve una hierba. Allí una hierba y el buda son equivalentes. *Nim* en Manhae se parece a la budeidad que anida en todo el universo. Por eso, todos los fenómenos y las cosas del mundo aparecen ante el poeta como aspectos u obras de *nim* que reside en todo el universo. Como no hay ningún lugar que no alcanza la mano del buda, *nim* en el poema <Donde quiera> “se vuelve las olas en el lavabo y acaricia la sombra de mi cara”, “se vuelve viento entre las flores y unta mi corazón con la fragancia”, “se vuelve la vislumbre silenciosa y me cubre la pequeña vergüenza con cariño” y “su sonrisa se escondió en mi corazón, me besó los ojos cerrados”. Aunque *nim* se fue, el poeta lo siente donde quiera.

En la última estrofa de <No lo sé> cambia la mirada de la narradora. El poeta confirmaba los aspectos de *nim* en varios fenómenos de la naturaleza, ahora dirige la mirada contemplativa a sí mismo. La declaración “La ceniza se hace aceite” consiste en la frase afirmativa diferente de los versos anteriores interrogativos. La ceniza no puede cambiarse en aceite en el nivel de materiales. Lo hace posible el “corazón arde sin cesar”. Es decir, la ceniza se vuelve el aceite en la lámpara del corazón. Aquí las metáforas “la noche-la llama” implican la relación entre *nim* y el yo. Si *nim* es la noche, el yo es la llama. El día y la noche generalmente forman el contraste “claridad / oscuridad”. Pero el caso de la llama y la noche propone otra situación. Una llama de lámpara no tiene ningún sentido bajo el sol en el día, mientras que se destaca de noche

aunque sea pequeña. Sin oscuridad, la lámpara no significa nada. Tampoco se ve la oscuridad de la noche sin luz como el silencio no se puede distinguir sin sonido, como la muerte no se puede explicar sin vida. En la noche oscura *nim* está aclarándose gracias a la actividad del yo. Así la llama ilumina la noche y la noche crea la llama con su oscuridad. De ahí nace la reciprocidad en que la llama cuida la noche y la noche cuida la llama. Ésta que usa la ceniza cambiado en aceite forma un microcosmos que ha obtenido la estructura de circulación. Por lo que el yo está realizando el principio de circulación del universo en la forma reducida; como los amados refleja las funciones de Shiva y Sakti del nivel cósmico en el tantrismo, como El poema de Paz «Piedra de sol» abraza el amor del ser humano y la historia de la lengua. Ya el poeta ha llegado a construir un cosmos. El poeta que reconoce la realidad como noche se vuelve una llama y trata de cambiar el mundo *samsara* en *nirvana*. Ese esfuerzo parte de su interior.

También Octavio Paz, nos dice Juan García Ponce, considera que la naturaleza es un órgano vivo y una parte de la mujer o su representación. Su poesía utiliza la naturaleza como punto de partida para conducir a los lectores al terreno de la revelación más allá de las apariencias.

Esta facultad de percibir la naturaleza como algo vivo, haciendo que trascienda sus posibilidades como simple escenario para convertirse en un interlocutor, que nos enseña lo que está más allá de las apariencias y penetra en el terreno de la revelación, aparece casi como una constante en su obra poética. En incontables poemas, Paz parte del paisaje para transmitirnos su idea —su sentimiento— del

hombre y del cosmos, lo convierte en algo vivo, otorgándole un sentido que podríamos considerar religioso o utilizándolo como punto de partida para alcanzar el misterio de la realidad.⁴⁸⁰

El siguiente poema de Paz nos muestra que el cuerpo de la mujer y la naturaleza se mezclan y se identifican. Ese tipo de unión de ambos elementos aparece en su poesía constantemente:

Tus ojos son los ojos fijos del tigre
y un minuto después son los ojos húmedos del
perro.

Siempre hay abejas en tu pelo.

Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos
como la espalda del río a la luz del incendio.

Las uñas de los dedos de tus pies están hechas del
cristal del verano.

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro
caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,

:
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo
invisible

:
Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,

⁴⁸⁰ Juan García Ponce, *op. cit.*, p.19.

única puerta al infinito.⁴⁸¹

«Cuerpo a la vista»

Las cosas naturales presentes en los poemas de Paz muestran las metáforas más amplias que las de Manhae. Parece que esta tendencia está influida por su contacto con el surrealismo. Como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, aunque es difícil encontrar la similitud entre dos cosas, cuando se ponen juntas, su distancia se reduce y nace la intimidad.⁴⁸² La comparación de los ojos de la mujer con los del tigre y los del perro en el poema «Cuerpo a la vista» les regala a los lectores una singularidad. Es una expresión que rompe la mimesis tradicional sobre el tigre y el perro, que nos provoca varias imágenes; la mujer incluye los elementos contrarios: la suavidad de mujer y la ferocidad de hombre, o representa la sexualidad de los animales. Luego aparecen “mis ojos”: “Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos”. Aquí la mujer se compara con el río. La frase “a la luz del incendio” significa que “mis ojos que te miran arden por la pasión”. Y la descripción sobre las uñas no queda lejos de la tradición barroca en que las uñas se comparan con el nácar. La metáfora “cristal del verano” es usada con un poco de transformación, la cual, sin perder la característica del nácar, nos da un sentimiento de más brillo por la asociación con el rayo fuerte del sol en

⁴⁸¹ Octavio Paz, *Obra poética*, pp.126-127.

⁴⁸² “La máxima de Breton, tomada de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, «Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección» encierra el fundamento de la estética surreal, que es no es otro que el del extrañamiento sistemático, la descontextualización de la realidad, ya que todo objeto fuera del marco que le es habitual adquiere un potencial revelador insospechado. Lo que espera el Surrealismo de ese choque de imágenes es la aparición de lo maravilloso, que es, a su vez, identificado con la belleza. «Lo maravilloso es siempre bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello»”. Lucía García de Carpi, *Las claves del arte surrealista*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 23-24.

verano. Los tres versos que siguen son una expresión muy sensual: “Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida, / bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma, / cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro”. Las palabras “pozo de agua”, “bahía” y “cueva” nos invitan naturalmente a la imaginación del órgano sexual femenino. En cambio, Manhae refrena la descripción directa sobre el acto sexual y da más importancia a los sentimientos de amor. Y los vocablos como “tesoro” y “hostias” expone el augurio más allá de la sugerencia del sexo. Las “nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible” son idénticas con la puesta del sol en que se unen día y noche, la correspondencia de la lámpara y la noche, y la coexistencia de la representación de *nim* a través de la naturaleza y el ser de *nim* escondido tras su silencio. La “Patria de sangre” es amor o ser humano vivo. El poeta cree que puede acercarse a la puerta del infinito sólo por el amor o el hombre de cuerpo y alma.

En *Silencio de nim*, se encuentran frecuentemente las metáforas de astros. Entre ellos la luna funciona como su representación, cuya imagen refleja el valor espiritual por su luz. La luna era uno de los materiales poéticos preferidos en la poesía tradicional para simbolizar a *nim* y expresar su añoranza. Extrañar al amado mirando la luna de noche es universal y arquetípico en el sentimiento del ser humano; para una persona que quiere ver a su amado y está preocupado por él, la luna le da a ella algún motivo y una consolución, por su atributo que ilumina todo el mundo al mismo tiempo. El *hyang-ga* (Oda al caballero Giparang)⁴⁸³ del

⁴⁸³

ODA AL CABALLERO GIPARANG

Cuando miro el cielo sollozando,
la luna ilumina los rocíos

maestro Chungdam es el primer poema en Corea, que implica esa imagen de la luna. El poeta canta ante la muerte de un caballero y glorifica su excelente espíritu y actitud. El «Réquiem» del maestro Weolmyeong se identifica con *Silencio de nim* en la estructura mental sobre el tema metafísico: vida y muerte, mientras que la «Oda al caballo Giparang» es igual que *Silencio de nim* por elogiar al objeto del amor. Aunque no aparece la palabra *nim* directamente en ese poema, el elogio y la adoración sobre la virtud alta y la voluntad firme del caballero Giparang descienden al amor y al anhelo infinito por *nim* en la poesía de Manhae.⁴⁸⁴ Pero en el poema «Oda al caballo Giparang» la luna está limitada como objeto absoluto de veneración, en cambio, la de *Silencio de nim* se vuelve un objeto de identificación más allá de la adoración.

MIRANDO LA LUNA

La luna era luminosa y te extrañaba tanto.
Me desperté y salí al patio en bata.
Y sentada miré la luna por largo tiempo.

La luna se adueña de tu rostro poco a poco,
y ahora se ven claramente la frente ancha,

y desaparece siguiendo la nube.

La espesura en la ribera
me recuerda Kiparang.

Entre los gujarros del río
busco la huella de su virtud.

Ah, eres tan alto como el pino,
hasta la nieve no te cubrirá.

Anthology of Korean Literature: From Early Times to the Nineteenth Century, p. 19.

⁴⁸⁴ Cf. Jae-Hong Kim, *op. cit.*, p. 234.

la nariz redonda y la barba hermosa.
El año pasado, tu cara se veía como la luna.
Esta noche, la luna es tu rostro.

Mi cara también se vuelve la luna,
Porque la tuya es la luna.
¿Sabes que estoy convertida en la luna menguante?
Ah, mi cara se vuelve la luna,
Porque la tuya es la luna.

En *Silencio de nim*, al igual que el poema de Chungdam, la luna representa a *nim* y funciona como mediador entre el yo y *nim*. Además ese astro no sólo es el objeto de adoración, sino también el objeto de identificación como lo vemos en el poema «Mirando la luna». El rostro ideal del yo es el de *nim* y la luna representa su rostro. “Mi cara se vuelve la luna” por haber imitado la luna, símbolo del rostro de *nim*, nos dice el anhelo del poeta para identificarse con *nim*. Pues, todavía “mi cara” es la luna menguante, no la llena. Aunque es así, la luna cambia su forma sólo por la sombra de la Tierra y siempre posee su atributo de redondo original. Por lo tanto, dentro de la luna menguante está oculta la llena, ocultada por la sombra de la Tierra. Considerada la Tierra es el astro donde vivimos, podemos decir que la sombra procede de mi mismo. Por otra parte, aunque la luna ilumina el mundo, sigue existiendo la distancia entre el poeta y la luna. A veces, se acerca a él como en «Equívoco». En ese momento, el poeta siente placer y horror a la vez, ya que llegar la luna significa el acercamiento de *nim*. Ese horror acompañado del placer y la atracción es parecido con el de Otto en el momento de la experiencia de lo sagrado.

La luna que no quería bajar se acerca a gatas
y mira mis ojos escondida bajo la ventana.
De repente, la vergüenza se vuelve temor,
que me pone a temblar.

«Equívoco»

El sol, a diferencia de la luna, no aparece con frecuencia ni simboliza algo especial. En general, el sol pasa por el símbolo de la fuerza masculina o de la dignidad o de la razón, pero, en *Silencio de nim*, sólo significa un fulgor. En cuanto a esta desestimación del sol, nos dice Jae-Hong Kim, "la imaginación poética de Manhae está radicada no en la imaginación solar sino en la lunar. El tono y el ambiente femeninos también se encuentran en la misma línea. La noche le ofrece al poeta un espacio pacífico y cómodo porque las miradas exteriores no lo alcanzan. Además la vista hacia fuera es impotente y el poeta puede desarrollar su imaginación sin límite hacia el interior. El que *Silencio de nim* esté lleno de imágenes de la luna y las estrellas nos dice que su poética no está basada directamente en la conciencia y la crítica de la realidad, aunque sus poemas las tratan. Más bien, tiene su origen en el espíritu lírico del descanso y la meditación que ofrece la luna, y del anhelo de paz y amor."⁴⁸⁵

El *nim* que el poeta encuentra es, como lo que se sugiere en este poema, no es substancia, sino el aspecto transformado en el encuentro instantáneo. Aunque aparece el *nim* ante él, siempre oculta otro lado. Si no se ve la parte oculta, no se puede llamar la parte aparecido como substancia de *nim*. Para decir que ha visto a *nim* verdaderamente, tiene

⁴⁸⁵ Cf. *ibid.*, pp.169-170.

que ver ambas partes. Así que el poeta lamenta en «Tu corazón», “yo te vi el cuerpo: las cejas, las orejas, la cintura y las pies; pero no vi tu corazón”:

Yo te vi las cejas negras y las orejas ovales,
pero no tu corazón.
Cuando estabas envolviendo una manzana
roja y grande para dármela,
vi claramente que tu corazón entró en esa manzana.
«Tu corazón»

Según el fenomenología, es imposible saber a fondo los entes de las cosas existentes. Solamente, a través de los fenómenos de sus apariciones, podemos imaginarlas a nuestra manera en la mente interior y acercarnos al conocimiento de ellas aunque sea incompleto. Así la certeza de la existencia de hasta una cosa clara se realiza en el nivel de creencia. Si bien los filósofos explican la existencia de las cosas con el término “inter-subjetividad”, conjunto de varias subjetividades, a diferencia de la creencia mental, principalmente incluso la inter-subjetividad también pertenece nada más que al nivel de creencia. Cantando que no ha visto el corazón de *nim*, el poeta confirma que su corazón está escondido en las cosas. Esa confirmación proviene de la creencia.

En la mayor parte de su poesía, la naturaleza ejerce su papel de mediador; visualiza el silencio de *nim* y se lo muestra al poeta, pero a veces le hace comprender la relación con *nim* como un espejo. El espejo mismo que es vacío y no tiene ninguna conciencia sólo refleja todo. La narradora ilumina la vida con el espejo de la naturaleza. Mejor dicho, en los fenómenos naturales lee el principio de la vida:

En las ramas de ciruelo que se veían muertas,
pone los botones de flor la nieve envejecida.
Es tan bella la primavera que llega en silencio.
¿Pero saben ustedes
que los aromas desconocidos del otro cielo
las trae la nieve envejecida
que lleva la muerte a las flores?

:

Una hierba se vuelve buda,
el buda se vuelve hierba.
El cielo y la tierra son un solo nido,
todos los seres son un mismo pájaro.
Pongo la vida frente al espejo de la naturaleza.
Me despedí de *nim* para construir un paraíso
detrás del zarzal de sufrimientos.
¡Ah, qué feliz estoy!

«Paraíso en zarzal»

Los fenómenos de la naturaleza que vio ella son la circulación de vida y muerte. El renacimiento que desean adquirir los hombres después de la muerte, lo realiza la naturaleza por la circulación infinita de las estaciones, repitiendo y repitiendo. En este caso, la vida y la muerte de los humanos son un ejemplo de los fenómenos naturales. Manhae inserta esa circulación de la naturaleza al budismo. A pesar de unos elementos supersticiosos, el concepto de la circulación budista nació como un resultado de haber observado la naturaleza. Todas las cosas existentes circulan en el mismo nido que se llama el universo. En esa circulación, la muerte no es la muerte perpetua y la vida no es la vida perpetua, cuya

comprensión forma la raíz del pensamiento *sunyata*. Esa comprensión, en los últimos versos del poema, se extiende al entendimiento de la realidad: "el zarzal de sufrimientos es un motivo para construir un paraíso".

3. 3. *Nim* como objeto del deseo

Lacan propone un nuevo término que se llama "falo" para explicar la estructura del deseo infinito que se origina en el estado de carencia. Aunque no podemos aceptar las teorías freudianas del supuesto complejo de castración y la envidia del falo (*penisneid*), en las cuales está basada la teoría de Lacan a su vez, tenemos que reconocer que su mención del órgano genital masculino es sólo para simplificar su discusión. Ya el "falo" no es el órgano, pene o clítoris, es un significante. El sujeto desea que el Otro lo ame y quiere satisfacer el deseo del Otro. Por eso, El deseo que persigue el sujeto es del yo y del Otro. Entonces el significado del falo es algo que pueda satisfacer ese deseo. Lo que el yo busca no es el tú, sino el falo y el yo quiere ser el falo del tú. Para diferir la satisfacción del deseo, el falo tiene que ocultar su significado.⁴⁸⁶

El *nim* en Manhae es más que un amado real. En la mayor parte de los poemas aparece como objeto de la carencia existencial del ser humano. Por esa razón, es difícil considerarlo como otro (en minúscula) personal. Es razonable aceptar a su *nim* como el objeto de amor o el Otro, que se pertenece a "mí", pero está separado de "mí" y a la vez, es el falo que puede satisfacer los deseos de ambos: el yo y el Otro, porque el encuentro mismo de *nim* significa la satisfacción del deseo. Por otro lado, la mujer en Paz es el otro en minúscula y el Otro en mayúscula, porque la carencia existencial desaparece en el clímax de amor entre hombre y mujer o entre

⁴⁸⁶ Cf. Jacques Lacan, "La significación del falo" en *Escritos 2*, pp. 665-675.

el yo y la mujer metafísica. Pero, el aspecto verdadero de la mujer más allá de la mujer exterior no es el objeto de amor, sino la consecuencia del amor entre el yo y la mujer, el cual satisface el deseo del yo. En ese caso, el aspecto verdadero de la mujer funciona como significado del falo.

3. 3. 1. Amado sagrado

Octavio Paz, influido por el surrealismo y el tantrismo, afirma que se puede llegar a lo absoluto a través del amor entre los amados.⁴⁸⁷ En cambio, en Manhae no se encuentra esa creencia sobre el amor carnal. Mejor dicho, el poeta coreano no trata ese tema. Puesto que la teoría de *yin* y *yang* en Extremo Oriente entiende que la unión de hombre y mujer refleja los principios del universo, trata el amor de los amados sólo en el nivel de la armonía con el universo y no tiene ningún intento por adoptar el amor como medio para llegar al ser íntegro. El *chi yin* y el *chi yang* sólo se armonizan y jamás se unen en uno. Manhae adopta en su poesía

⁴⁸⁷ Paz confirma que podemos llegar al estado en que todos los objetos confrontados se reconcilian incluso a través de la pureza de los niños o del amor de los amados: "Imaginemos ese encuentro. En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pasa. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres: en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo —forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad— alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí". Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p.24.

precisamente la forma del amor confuciano constituido por esa teoría de *yín* y *yang*.

Manhae usa, aparte de la forma del amor confuciano, los conceptos budistas para versificar su pensamientos sobre *nim*, ya que ha logrado la conciliación entre su convicción de la religión, el estado de la existencia humana y el amor secular. Por esta razón, aunque es sacerdote dedicado a la idea budista, Manhae positivamente adopta los sentimientos y la forma de amor para realizar el deseo de llegar a la iluminación. Aunque Manhae era sacerdote budista, el método que se expresa en su poesía no es igual que la práctica budista. En el budismo, se tiene que eliminar el origen del sufrimiento: el apego y la amatividad, para conseguir la iluminación. Al contrario, Manhae eligió la restricción por el amor. Ya que todo es sueño, él quiere seguir el orden del sentimiento:

SI ES UN SUEÑO

Si la sujeción de amor es un sueño,
el *vimukti*⁴⁸⁸ desde el mundo también lo es.
Si las risas y los llantos son un sueño,
la iluminación de vacuidad también lo es.
Si todo el *dharma*⁴⁸⁹ es un sueño,
lograré la inmortalidad en el sueño de amor.

El poema «Si es un sueño» consiste en la estructura en que se repite “si A es un sueño, B también lo es”. Aquí se enfrentan el mundo de sentimientos (el amor, las risas, los llantos) y el de iluminación (el *vimukti*,

⁴⁸⁸ Liberación, emancipación.

⁴⁸⁹ Todas las leyes que construye nuestro verdadero ser o la doctrina del budismo.

la iluminación de vacuidad). El poeta como monje budista, debe perseguir el segundo, pero los dos mundos son iguales desde la perspectiva de que todos son ilusiones y en fin, escoge aquél. El deseo de amor por *nim* precede al mandamiento budista que precisa el deber de llegar a *anatman* mediante el escape del mundo transitorio del sentimiento. De ahí, podemos darnos cuenta de que la poesía de Yong-Un Han se relaciona con las maneras budistas de pensar en lugar de sus máximas religiosas. Los coreanos prefieren leer su poesía como la sensible y sensual que como la religiosa, porque Manhae reconoce el valor del mundo del sentimiento y no lo reprime con la teoría religiosa, aunque quedan los pensamientos budistas en el fondo de su poesía como "todo el *dharma* es un sueño". El verso "Quiero cumplir la inmortalidad en el sueño del amor" es un ejemplo que muestra su afirmación del amor y el deseo. El poeta intenta obtener la integridad por el sueño del amor, quiero decir, la persecución del deseo.

Entonces, ¿quién sería la mujer de Manhae que le ayudó a aceptar el concepto de amor en su poesía? Aunque era sacerdote budista, tenía relaciones con mujeres. Cuando tenía 13 años, se casó por la costumbre del casamiento prematuro, con una mujer que se llamaba Jeong-Suk Jeon. Pero no podía participar en la determinación de ese casamiento, es decir, se ejerció por la voluntad de su padre. Dado que no la amaba, unos años después, se refugió en el templo y no regresó a su casa. Además, cuando nació su hijo, no le hizo ningún caso y vivía como si hubiera olvidado a su familia. Parece que ya no existía su primera mujer en su corazón al escribir *Silencio de nim*, en 1925. Más tarde, en 1933, se casó con la señorita Suk-Weon Yu. Manhae vivió con ella hasta su muerte (1945).

Dicen que mantenía una relación agradable con su segunda esposa, pero ella no podía ser la modelo de *Silencio de nim*, porque no se conocieron cuando lo versificaba. Por consecuencia, la mujer que influiría en la obra debe haber sido una creyente budista, Seoyeo-yeonhwa, quien hacía el amor con él cuando se quedaba en el templo Baikdam antes de empezar a escribir su libro. Él visitaba su casa a veces. Seoyeo-yeonhwa lo cuidaba con devoción y una parte de sus bienes que había heredado de su esposo, se la donó a Han para la publicación. A pesar de esa relación íntima, todavía hay diferencia entre ella y el *nim* en la obra, quiero decir, si comparamos el *nim* con ella, él está mucho más idealizado. Si tenemos en cuenta su vida personal, podemos deducir que el poeta creó un objeto ideal basado en la experiencia de amor con Seoyeo-yeonhwa, el cual se llama *nim*.⁴⁹⁰

Los sentimientos de amor entre el poeta y *nim* están basados en el placer, el rencor, el odio y la añoranza como en el amor de otros. Las lágrimas de la mujer aparecidas en *Silencio de nim* son del sufrimiento de desamor. En los poemas <Si no me abandonas> y <Castidad libre>, podemos encontrar el aspecto de la mujer que acepta su posición inferior a pesar de la indiferencia y la crueldad de *nim*, aguanta los dolores sin abandonar su amor, y supera las dificultades para el gran amor del porvenir. Eso es una prueba de que Yong-Un Han acogió las virtudes de mujer idealizadas por la sociedad confuciana. En el amor confuciano, el agresor siempre era hombre y la agredida siempre era mujer. Dicho de otra manera, acordada con el tema de este libro, la persona que se fue es *nim* y la que lo espera es el yo:

⁴⁹⁰ Cf. Yong-Jik Kim, *op. cit.*, pp. 268-70.

Si no me abandonas,
voy a ser una enciclopedia de obediencia
para responder a tu orden.

«Si no me abandonas»

Me alimento del sufrimiento de esperarte.
Estoy creciendo gracias a las dificultades.

«Castidad libre»

Por otra parte, aparecen las descripciones del cielo:

Entonces saqué una perla en concha
y la puse en tu bolsillo pequeño.
¿Ahora en dónde guardarás esa perla?
¿Por qué se la prestaste a otros un momento?

«Perla»

Cuando estabas envolviendo una manzana
roja y grande para dármela,
vi claramente que tu corazón entró en esa manzana.

:

Cuando estabas mirando mi foto y la de otra a la vez,
vi claramente que tu corazón quedó verde entre
ambas fotos.

«Tu corazón»

Como los amados mundanos, los protagonistas de *Silencio de nim* se entregan amuletos de amor, los cuales son joyas o anillos. El poema «Perla» nos recuerda ese amuleto. La palabra *mani* en sánscrito significa la

“perla”. Dicen que la perla *mani* elimina la desgracia y la calamidad, purifica el agua y tiene la fuerza de cambiar el color del agua. Y se cree que las reliquias del Buda se transformaron en perlas. También *Avlaokitesvara* (*Bodhisattva* de Merced) de mil manos está relacionado con la perla; la cuadragésima mano derecha está agarrando la perla del sol y la izquierda, la de la luna. La del sol exhala la luz y el calor, y la de la luna absorbe las agonías y las elimina.⁴⁹¹ Así la perla tiene un sentido especial en el budismo. Además, a diferencia de otras joyas, la perla crece en conchas que viven en el fondo del mar. Ese lodo corresponde al lago sucio y la perla, a la flor de loto. Como se ha mencionado, la flor de loto es un símbolo budista. Aunque otras flores se usan en su poesía libremente, el loto está limitado en su uso, con el que hace descripción relacionada con *nim*. El loto es una planta de agua que crece en el lago; enraiza en el lodo y sus hojas flotan sobre el agua. En el budismo, el lodo simboliza el mundo *samsara*, y su flor pura y hermosa, la iluminación o el nirvana; mientras que desde el punto de vista del budismo *mahayana*, se considera que la flor de loto sugiere que este mundo mismo comparado con el lodo posee la budeidad, porque florece el loto en la tierra sucia. Por esa razón, la estatua de buda se coloca sobre el altar adornado de los pétalos de loto. Octavio Paz usó esa imagen del buda sentado sobre la flor de loto y ha escrito un poema corto imitado del estilo *haiku*. En lugar del buda, pone al hombre, lo que expone el principio budista de que el buda no es Dios y el objetivo del budismo es el ser humano mismo:

Entre los pétalos de arcilla

⁴⁹¹ Cf. Uk Song, *Comentarios sobre Silencio de nim*, Seúl, Iljogak, 1997, p. 68.

nace, sonriente,
la flor humana.⁴⁹²

«Dios que surge de una orquídea de barro»

La expresión "tu corazón quedó verde entre ambas fotos" en «Tu corazón» es también de celo. El color rojo, según Uk Song, en este poema, es el corazón verdadero y el verde es el celo.⁴⁹³ Pero el corazón de *nim* es verde bajo la condición de mirar desde el punto de vista del yo. En la posición de *nim*, puede ser otro color en que trasciende la diferencia entre dos mujeres. Entonces, el verde y el rojo son iguales, porque ya el verde contiene el atributo del rojo como la manzana verde, algún día, madura en rojo.

Los sentimientos universales entre los amados se ven en todos los poemas del libro y funcionan como un elemento importante para desarrollar la poesía. Pero no se puede encontrar ningún poema que canta sólo esos sentimientos, porque el amor por *nim* está apoyado en el amor transcendental. Manhae cree que se puede llegar a la perpetuidad a través del amor. Su amor es hacia el mundo más allá de la vida temporal. Además de la transcendencia del tiempo, su amor muestra la del espacio. Si la separación con *nim* es la verdad objetiva, el *nim* del que no se despidió es la verdad subjetiva. Por esta razón, el poeta canta "¡Ay! aunque *nim* se fue, no me despedí de él". La distancia no interrumpe la relación con *nim*, más bien aumenta la cantidad del amor.

⁴⁹² Octavio Paz, *Obra poética*, p.154.

⁴⁹³ Cf. Uk Song, *op. cit.*, p. 328.

CARA DE NIM

No será justo si digo "*nim* es hermoso".
La palabra "hermoso" es sólo para seres humanos,
y *nim* es tan hermoso que no es de este mundo.

No entiendo
por qué la naturaleza nos envió al *nim* tan hermoso.
Tal vez, será porque en la naturaleza
no hay nadie digno de él.

¿Dónde están los lotos como sus labios?
¿Dónde está el jade blanco como su piel?
¿Han visto las ondas como sus ojos, en un lago de
primavera?
¿Han oído la fragancia como su sonrisa, en el sol de la
mañana?
La música celestial es el reflejo de su canción.
Las bellas estrellas son la encarnación de sus ojos.

¡Ah! soy la sombra de *nim*.
Él no se puede comparar excepto con su sombra.
No será justo si digo "*nim* es hermoso".

La hermosura de *nim* no se puede describir con las palabras de los humanos; pertenece a un nivel diferente del de nosotros. Así pues, canta "*nim* es tan hermoso que no es de este mundo". Y la expresión: "en la naturaleza no hay nadie digno de él" da énfasis en que *nim* es más hermoso que las cosas de la naturaleza. La serie de preguntas que describen el aspecto de *nim*, aparentemente, parece que está usando las expresiones de la poesía del amor común, pero no está comparando a *nim*

con las cosas naturales, sino manifiesta que ninguna cosa puede alcanzar la hermosura de *nim*. Por otro lado, la enumeración de “los lotos”, “el jade”, “las ondas en un lago de primavera” y “la luz del sol de la mañana”, produce el efecto de que *nim* contiene todos los sentidos que ellos simbolizan, aunque no son idénticos al aspecto de *nim*. La adoración por *nim* se intensifica y pasa a las imágenes del cielo: “la música celestial” y “las bellas estrellas”. La razón de que su hermosura es indescriptible, es que *nim* es tan transcendental como hermoso en extremo; la comparación con la naturaleza es sólo un método indirecto de describir a *nim* y el poeta no puede revelar todos sus atributos. Aunque su amado está reflejado en las cosas terrestres y celestiales, existe más allá de ellas. De todas maneras, una verdad que no debemos olvidar es que él tiene el aspecto del ser humano: los labios, la piel, los ojos, la sonrisa y la canción, los cuales significan que *nim* es un ser personificado. En consecuencia, el *nim* de Manhae es algo sagrado y transcendental basado en el ser humano.

El poema que vamos a leer también describe a *nim* con las palabras relacionadas con el humano: “las cejas”, “las orejas”, “el vientre”, “la cintura”, “las uñas” y “los puntapiés”:

TU CORAZÓN

Yo te vi las cejas negras y las orejas ovales,
pero no tu corazón.

Cuando estabas envolviendo una manzana
roja y grande para dármela,
ví claramente que tu corazón entró en esa manzana.

Yo te vi el vientre redondo y la cintura flexible,

pero no vi tu corazón.

Yo te vi las uñas blancas de pie y los puntapiés redondos,
pero no tu corazón.

Cuando estabas metiendo mi sortija en la bolsa al irte,
vi claramente que tu corazón se escondió detrás del anillo
cubriendo su cara.

Lo que nos llama la atención es que los adjetivos que modifican a los sustantivos sugieren que *nim* tiene características femeninas: las cejas “negras”, las orejas “ovales”, el vientre “redondo”, la cintura “flexible”, las uñas “blancas” y los puntapiés “redondos”. Así que *nim* se ve como una mujer en este poema. Pero, si consideramos la corriente de todo el libro, *nim* es un hombre que incluye hasta los elementos femeninos. Es muy parecida a la imagen que se omitió en la parte izquierda del diagrama de Neumann. Es el Gran Padre. Como la Gran Madre en que se destacan el carácter femenino e incluye elementos masculinos, el Gran Padre muestra ambos caracteres a la vez. Ya hemos tratado a la mujer en Octavio Paz, la cual funciona como Gran Madre y a veces posee lo masculino.

Los poemas «Cara de *nim*» y «Tu corazón» plantean dos cosas; una es que el sujeto lírico ha visto el aspecto de *nim*, el otro es que *nim* pertenece al territorio de lo sagrado transcendental. «Tu corazón» nos provoca confusión como si *nim* apareciera ante el poeta. Pero, la reiteración del verso “pero no tu corazón” significa que al aspecto de *nim* le falta el corazón, el cual se considera la substancia más importante de *nim*. El exterior de *nim* sin su corazón no puede ser *nim* verdadero, pues el poeta sigue sintiendo vivir el estado de despedida con *nim* aunque muestra su

aspecto exterior. En este poema hay un mensaje que quiere declararnos. Es una convicción de que el corazón de *nim* existe aunque no se ve claramente.

A veces, por ser sagrado *nim*, los poemas exponen la confrontación entre lo secular y lo sagrado. En «Mi canción» dice “no se puede comparar con las coplas mundanas”. Para el poeta, la canción y el poema son iguales. Su canción causa complicaciones contra las seculares, dado que persigue el elemento sagrado hacia *nim*: “mi canción debe ser diferente” de otras comunes. Así que “mi canción” se vuelve la imagen transcendental que se puede escuchar por *nim* como la música celestial:

La melodía de mi canción
no se puede definir.
No se puede comparar
con las coplas mundanas.
Pero no le hago ningún caso,
porque mi canción debe ser diferente.
Las notas son para arreglar con firmeza
canciones defectuosas.
Las notas con la ilusión humana
tajan en pedazos canciones torpes.
Poner la melodía en la canción verdadera
es un insulto para la entraña de la canción.
Poner la melodía en mi canción
es como dañar con maquillaje la cara de *nim*.

:

Mi canción se vuelve la música celestial
en el oído de *nim*,
se hace lágrimas en su sueño.

Quando pienso que la escucha,
mi corazón dibuja con júbilo
las notas del silencio.

«Mi canción»

“Poner la melodía en la canción verdadera / es un insulto para la entraña de la canción” quiere decir que su canción es natural, que excluye la operación artificial. Como poeta, la “poesía natural” será la que anhela a *nim* y convierte su silencio en palabras.

Por lo sagrado de *nim*, el amor por él es diferente de otros. Aunque la relación entre el yo y *nim* está apoyada en los sentimientos del amor secular, los contenidos concretos son diferentes. En «Existencia del amor», Manhae canta que el amor existe sobre la nube, la barranca, la mar y aun donde los ojos y el corazón de *nim* no saben encontrarlo. “El país en que no hay frontera y la vida no es el tiempo” nos recuerda el nirvana:

EXISTENCIA DEL AMOR

Si nombras al amor con la palabra “amor”,
ya no es amor.

¿Cómo se podría encontrar una palabra o una frase
para nombrar al amor?

Aunque tienen los labios rosas que sufren el peso de la sonrisa,
no podría rozarlo.

Siquiera los ojos de las olas otoñales
que reflejan el reverso de la tristeza escondidos detrás
de las lágrimas

no podrían iluminarlo.

Más allá de la nube que no tiene sombra,

más allá del barranco en que no suena el eco
y pasando la mar a que no se alcanza el corazón,
¿ser? Es ser.
En ese país no hay frontera,
la vida no es el tiempo.
No se dan cuenta del ser de amor
siquiera los ojos y el corazón de *nim*.
El secreto del amor lo saben sólo la aguja
que borda en el pañuelo de *nim*,
el árbol floral plantado por él, su sueño
y la imaginación de los poetas. Lo saben sólo ellos.

Como no se puede describir el aspecto de *nim* con palabras, el amor entre el yo y *nim* tampoco puede expresarse con el lenguaje humana: "Si nombras al amor con la palabra "amor", / ya no es amor". Esa misma circunstancia está presente en «El Festival de la Vega»: "Vi que su amor estaba expresado. / Pero el verdadero amor no se puede expresar. / Ellos no pueden ver mi amor. / La divinidad del amor no consiste en su expresión sino en su secreto". La esencia del amor está más allá de la definición con palabras. Las metáforas como "Más allá de la nube que no tiene sombra, / más allá del barranco en que no suena el eco / y pasando la mar a que no se alcanza el corazón" son las maneras de llegar a la substancia del amor bajo el límite de las palabras y, a la vez, significa que su amor es una realidad que se encuentra más allá del mundo fenoménico. Su amor es una cosa secreta que ocurre entre el poeta y *nim*, cuyo ente nadie sabe incluso *nim*: "No se dan cuenta del ser de amor / siquiera los ojos y el corazón de *nim*". Por consecuencia, el *nim* en la poesía de Yong-Un Han no es omnipotente, diferente de Dios.

El secreto del amor entre ellos no se puede entender en el nivel de la conciencia. La “aguja” y el “árbol floral” implican las cosas en sí y el “sueño” de *nim* no es de la esfera de la conciencia. Luego, la aparición de la “imaginación de los poetas” causa confusión para los lectores. En vez de los “poetas” que imaginan, la “imaginación” de los poetas subraya que el poeta no es el sujeto en esa oración, sino la actividad de la imaginación creativa que se realiza en su mente. Eso es parecido al pensamiento de Paz: la imaginación inspirada del poeta no se sujeta al poeta mismo, sino considera que pertenece a la otra orilla.

El significado de *Silencio de nim* está presente entre las cosas seculares y el esfuerzo de escapar de esas cosas, es decir, en el conflicto del mundo secular con el sagrado. *Silencio de nim* manifiesta la angustia mental basada en la discordia entre la realidad llena de apegos y sufrimientos y el estado ideal en que desaparecen todas las agonías. “Aunque expresa sus sentimientos a través del amor secular, su poesía mantiene la tensión artística sin caer a lo secular, dado que están latentes la inclinación y la aspiración hacia lo sagrado. Los sentimientos seculares ofrecen la intimidad y la sinceridad, y el atributo sagrado, la profundidad metafísica, que se compiten y se armonizan. Así que los sentimientos y los pensamientos constituyen los valores iguales en el arte”.⁴⁹⁴

No dudes.
No dudes de mí, que estoy lejos de ti.
La duda no me importa,
sólo te dará más dolor.

⁴⁹⁴ Jae Hong Kim, *op. cit.*, pp. 82-83.

Cuando me abrazaste por primera vez,
me quité toda la ropa de la mentira
y puse mi cuerpo desnudo frente a ti
como cuando yo había nacido.
Hasta ahora, mantengo el mismo cuerpo
sólo frente a ti.

Si me encuentras algo impuro,
será sólo por mi deseo:
¿cómo te podré ofrecer un cuerpo puro
sin cambiar el primer corazón?
Si tú me ordenas,
me quitaré hasta la ropa de la vida.

Mi pecado, si es que lo tengo,
será sólo permitirme la tristeza
porque te extraño.
pues cometí una infracción contra tu ruego.
Cuando te fuiste, me besabas tanto
y me pediste que no me entristeciera por ti.

Pero, ¡me lo perdonas!
La tristeza por ti es mi vida.

«No dudes»

Cuando leemos el poema «No lo dudes», la desconfianza entre los amados separados se expone francamente. Los sentimientos seculares, instintivos y sinceros se ven en el fondo del poema. El título del poema “No dudes” es una expresión que podemos escuchar en la conversación de los amados comunes. La descripción “Cuando me abrazabas por primera vez, me

quitó toda la ropa de la mentira y puse mi cuerpo desnudo frente a ti / como cuando yo había nacido” muestra los elementos sensuales. Además la declaración atrevida “Si tú me ordenas, me quitaré hasta la ropa de la vida” sugiere un amor extremo en que uno puede sacrificar su vida si se lo pide su pareja. Sin embargo, el verso “La tristeza por ti es mi vida” les demanda a los lectores una nueva lectura del poema. El estado de que la separación y la espera forman su vida, es diferente de la expresión “eres mi vida” entre amados comunes. Mi tristeza procede de la distancia entre tú y yo. Entonces, las palabras “La tristeza por ti es mi vida” significa que añorar “te” forma el elemento principal de “mi” vida. Por lo que el amor por *nim* está relacionado con “mi” vida. En el poema «Existencia del amor», “¿ser? Es ser” nos confirma que su amor está en el nivel de ser.

Al analizar el poema «Al tocar el arpa» adoptando las características del acto sexual entre hombre y mujer, Dal-Ja Shin dice que el amor por *nim* persigue el estado de iluminación más allá de la distinción de ser o nada.⁴⁹⁵ Pienso que es una interpretación convincente, si bien no sabemos la intención del autor. Ante el poema incluso cuando sigue viviendo el poeta, la posibilidad de varias interpretaciones siempre está abierta:

AL TOCAR EL ARPA

Para olvidar la pena toco el arpa bajo la luna.
Antes de terminar el primer canto,
las lágrimas me cubren los ojos.
La noche es un mar y las cuerdas son arco iris.
Los sonos alternan de bajo al alto, del alto al bajo,

⁴⁹⁵ Cf. Dal-Ja Shin, *La femineidad en Soweol y Manhae*, tesis doctoral, Seúl, Universidad Sukmyeong, 1991, p. 100.

y columpias sobre las cuerdas del arpa.
Cuando el último sonido desaparece
siguiendo el viento hacia la sombra del árbol,
tú me miras sin ánimo y cierras los ojos.
Ah, siguiendo el sonido que desaparece,
cierras los ojos profundos.

El cuerpo del arpa simboliza la mujer y el arco, el hombre. Sus contactos y sonidos sugieren el coito. “La noche es un mar y las cuerdas son arco iris” nos ofrece la imagen del éxtasis sexual. Quiere decir: la acción de tocar el arpa es una expresión del amor por *nim*, en ese momento, que se representa más cerca del poeta. El verso “tú me miras sin ánimo y cierras los ojos” nos hace pensar en un hombre relajado después de hacer el amor. La música está formada de sonidos, pero sin silencio las notas musicales no se pueden distinguir. Dicho de otro modo, el silencio es el espacio de la música. Por eso, podemos decir que la música revela el silencio. Desde el mismo punto de vista, Octavio Paz cantó en «Lectura de John Cage»:

La música
inventa al silencio,
la arquitectura
inventa al espacio.⁴⁹⁶

«Lectura de John Cage»

Si los sonidos del arpa son ser, el silencio donde se desarrollan es nada o vacuidad. Durante que “los sonos alternan de bajo al alto, del alto al bajo”,

⁴⁹⁶ Octavio Paz, *Obra poética*, p. 436.

nim "columpia sobre las cuerdas del arpa" yendo y viniendo entre el ser y nada o el mundo fenoménico y el de iluminación. A través de la música, *nim* muestra su rostro un rato, pero no puede tocarlo. En cuanto termina la música, él cierra los ojos profundos y entra en el mundo de silencio.

Entonces, ¿cuál será el significado del "falo" que desea encontrar el poeta? En la filosofía hindú, hay un concepto típico que se llama *atman*, el cual puede traducirse al español como "uno mismo" o "sí mismo" y significa el "verdadero e inmortal sí mismo del ser humano" (en el Occidente se designa como el alma). El *atman*, conciencia absoluta más allá del cuerpo y de la mente, es idéntico al Brahman. El Brahman es un estado de transcendencia pura, inaccesible al pensamiento y al lenguaje. Es un ser absoluto. Mejor dicho, el *atman* es el atributo del *Brahman* que habita en el individuo. Pero este *atman* no es el *nim* de Manhae. La idea del *atman* es del hinduismo y se vuelve la de *anatman* (sin sí mismo) en el budismo. La doctrina del *anatman* es una de las tesis centrales del budismo y afirma que en ningún ente o ser individual existe un sí mismo. Es la negación del concepto de una substancia unitaria, independiente, imperecedera y eterna. Esta ausencia de una naturaleza propia se designa en el *mahayana* con el atributo de *sunyata*. El *nim* del poeta coreano es el estado mental de este *anatman*.

Sin embargo, el *anatman* es diferente de la concepción de Dios absoluto. El cristianismo es un modelo de las religiones absolutistas. Para los cristianos, Dios es el Creador del mundo y el ser supremo y único. Por esa razón, Dios se considera como un "otro" absoluto desde el punto de vista de los humanos. Además, Dios existe desde antes de la creación del

mundo y todas las cosas se engendran por él. Así que reina en todas las criaturas. Bajo esta situación, en varias religiones principales, inclusive el cristianismo, la actitud de los hombres es dependiente de Dios. En cambio, el otro en Paz y en Manhae tiene características diferentes. Es muy relativista; es decir, aparece relacionado conmigo. Un representante de las religiones relativistas es el budismo. El buda no es el creador del mundo, ni el ser supremo-único, ni el otro absoluto ante los hombres, sino el hombre que se dio cuenta del secreto del ser. El budismo es una religión sin Dios. Para los budistas, Dios es una ilusión artificial creada por los hombres que buscan la resolución del problema del ser. Con frecuencia, los hombres tienden a sujetarse a su invención. Los budistas quieren liberarse de esa ilusión y contemplar la substancia del ser. Considerado el rasgo del budismo que procede de la cuestión del ser que plantea Gotama Sitarta, podemos entender poesía de Manhae como un canto para describir al hombre que quiere encontrar a su verdadero ser. Según la enseñanza de Sitarta, la iluminación, o ser buda, no es sino conocer a su verdadero ser. En el ensayo, nos dice Manhae, el objetivo del budismo es diferente del de otras religiones. Es muy personal y humano:

Aunque existen las palabras "paraíso", "infierno" e "inmortalidad", su motivo es diferente de otras religiones. Según el *sutra*, "El infierno y el paraíso se vuelven la Tierra Pura" y "El corazón de la multitud es la Tierra Pura de *bodhisattva*". Por ende, el paraíso budista no es lo que

dicen que es generalmente, más bien es lo que se construye en el corazón.⁴⁹⁷

Jung dice en *El secreto de la flor de oro* "Si yo acepto el hecho de que un dios es absoluto y está por encima de toda experiencia humana, me deja frío. Pero si yo sé, por otra parte, que Dios es una poderosa actividad en mi alma, tengo que interesarme por él de inmediato".⁴⁹⁸ Así, para Jung y Manhae, el objeto de análisis es el corazón y la mente del interior del ser humano. En el siguiente párrafo, podemos encontrar algo tan parecido al principio del budismo. Aquí, el yo significa la totalidad del hombre:

Así como el yo no cabe completamente en nuestra experiencia consciente de tiempo (en nuestra dimensión del espacio-tiempo), también es simultáneamente omnipresente. Además frecuentemente aparece en una forma que sugiere una omnipresencia especial; es decir, se manifiesta como un ser humano gigantesco y simbólico que abraza y contiene el cosmos entero. Cuando esta imagen se vuelve los sueños de un individuo, nosotros podemos esperar una solución creativa de su conflicto, porque ahora el centro psíquico vital es activado (i.e., el ser entero está condensado en la unidad) para superar la dificultad.⁴⁹⁹

Aunque Octavio Paz no era budista, sus pensamientos muestran relación íntima con el budismo. Por ejemplo, escribió un poema «Prueba», basado

⁴⁹⁷ Yong-Un Han, "De la revitalización del budismo coreano" en *Artículos de Manhae Han Yong-Un*, Seúl, Jangseung, 2000, p. 19.

⁴⁹⁸ Citado por Christmas Humphreys, *El zen visto por Occidente*, Buenos Aires, Dédalo, 1976, p. 149.

⁴⁹⁹ Carl G. Jung, *Man and his Symbols*, Nueva York, Laurel, 1968, p. 211.

en el pensamiento de Dharmakirti,⁵⁰⁰ uno de los grandes comentaristas de *mahayana*. Paz está de acuerdo con él sobre la idea de que este mundo no está creado por un dios ciego, sino sólo existe en la red de relaciones continuas:

– No es hechura de ciego este prodigio:
es mujer y es sinuosa enredadera.

La doctrina del Buda así se prueba:
nada en este universo fue creado.⁵⁰¹

(Dharmakirti)

«Prueba»

Paz dice, en el artículo “El surrealismo”, mencionando el libro *Je sublime* de Benjamin Péret: “A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos”.⁵⁰² El surrealismo, como el budismo, considera que el yo subjetivo es una ilusión y una máscara que oculta el rostro verdadero de nuestro ser. Por eso, los surrealistas intentaron negar al yo y adoptaron varias teorías y técnicas. Pero su negación del yo no fue para negar al ser, sino la realización del deseo hacia el ser. Para Octavio Paz que absorbió los nutritivos poéticos desde el surrealismo y el budismo, su Dios es el ser:

sacia al tiempo,
nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,
pétalo de cristal es cada hora,

⁵⁰⁰ Véase la nota de Octavio Paz, *Obra poética*, p. 807.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.675

⁵⁰² Octavio Paz, *Estrella de tres picos*, p. 21.

el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de los soles,
plenitud de presencias y de nombres;⁵⁰³

«Piedra de sol»

Antes de llegar a estos versos, el poeta elogió el amor que puede cambiar el mundo y abrir la puerta del ser, luego enumerando los amores trágicos no permitidos por las sociedades: el amor triste entre Abelardo y Eloísa, la homosexualidad de Oscar Wilde, el incesto entre los hermanos, el adulterio. Los describió como el amor que no teme la muerte. Aquí, ya en el amor que ha sobrevivido por haber pagado con tantas vidas, “el mundo se despoja de sus máscaras” y la transparencia del ser se revela. Las “nupcias de la quietud y el movimiento” son una expresión que nos recuerda «Bodas del cielo y el infierno» de William Blake y sugieren llegar al secreto del ser, el cual se pone sobre la nada que abraza vida y muerte juntos. En ese momento, no hay nada que ver con Dios. Sólo queda el ser. En el instante de la iluminación, Dios se humaniza y el hombre se diviniza. Para Paz, el amor es regresar al interior de sí mismo, no al paraíso ni al mundo de arquetipo de Platón. Es parecido a la idea del budismo.

El Buda, como precursor que se iluminó de los principios de la vida y el mundo, es sólo un guía que enseña las maneras ejemplares a las personas que quieren llegar a la otra orilla.⁵⁰⁴ Por eso, en el budismo, no

⁵⁰³ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 272.

⁵⁰⁴ Los humanos sufren la enfermedad, la pobreza, el odio, la avaricia, la vejez y el miedo de la muerte sólo por haber nacido y vivir. Sin embargo, el Buda les enseña la manera en que pueden

hay ningún ser absoluto del que se pueda depender, ningún Dios a que rezar: “Eres tu propio maestro, eres tu propio refugio: así como se doma un porto fino, domínate a ti mismo, buscador”.⁵⁰⁵ Al fin, el camino de los budistas es el de formación de sí mismo, y su objetivo es establecer al yo bien refinado y lograr la libertad y la estabilidad verdadera. Yong-Un Han lo repite en un artículo “El budismo que yo creo”:

En el budismo, se cree en sí mismo. A diferencia de otras religiones, su objeto de la creencia no es un Dios o el Cielo, sino el verdadero yo. El Buda dijo que el corazón es buda y el buda es corazón. Eso quiere decir que cada persona tiene su corazón y el corazón puede cambiarla en buda. El hombre puede llegar a ser buda sólo a través de su corazón. Pero, el yo no puede existir separado de otros hombres o cosas de su alrededor; el verdadero yo abraza a otros. Dicho de otro modo, la inteligencia de cada individuo puede identificar todas las cosas del universo consigo y, a sí mismo, con ellas. Allí está la creencia budista. Así el budismo no está sujeto a nada.⁵⁰⁶

transcender todos los dolores de la vida cuando hayan cambiado el corazón de que brotan los sentimientos de las cosas fenoménicas. El Buda compara a la gente que sufre la vida con la que pierde el camino correcto:

¡Qué larga es la noche del centinela!
¡Qué largo el camino del viajero cansado!
¡Qué larga la circulación de las vidas
para el necio que pierde este camino!

El camino de la verdad: las enseñanzas del Buda en el Dhammapada, trad. por Alberto Blanco, México, Árbol, 1990, p. 39.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰⁶ Yong-Un Han, “El budismo que yo creo” en *Gaebyeok*, núm. 45, 1 de marzo de 1924. Citado por *La poética de Manhae*, p. 61.

El budismo, aparentemente, parece que está basado en el espiritualismo, porque da énfasis en el corazón.⁵⁰⁷ No obstante, el corazón y la materia (o cuerpo) no pueden existir independientes. La máxima budista “la vacuidad es materia y la materia es vacuidad” confirma que el corazón es materia y la materia es corazón. Ellos son inseparables, por lo tanto, el corazón en el budismo incluye la materia. La razón de que el budismo da más énfasis en el corazón, es que el corazón domina el cuerpo más que el cuerpo domina el corazón.⁵⁰⁸ También hay otra máxima parecida: “todo se crea por la función del corazón”. Pero, eso no significa que el corazón exista antes del todo. Si todo es ilusión, lo será el corazón también. Si el corazón es substancia, lo será el todo también. El corazón y el todo, el yo y otros, no son independientes, sino existen sólo relacionados recíprocamente. Sin embargo, el conocimiento de que el yo y los otros son uno no puede ser la eterna substancia intransmutable.⁵⁰⁹ El *dharma* (ley cósmica) queda más allá de ese conocimiento.

Considerado el budismo como trabajo de indagar los principios universales de la naturaleza y el mundo con la lógica metafísica, Manhae lo compara con los pensamientos filosóficos de Occidente y Oriente. En “De la revitalización del budismo coreano”, él subraya que la doctrina budista tiene dos caras: religión y filosofía. Francis Bacon pensaba que el reconocimiento de los fenómenos exteriores con los órganos de sentido no

⁵⁰⁷

Somos lo que pensamos.
Todo lo que somos surge con nuestros pensamientos.
Con nuestros pensamientos construimos el mundo.
Habla o actúa con mente impura
y los problemas te seguirán
como sigue la carreta al buey ensimismado

El camino de la verdad: las enseñanzas del Buda en el Dhammapada, p. 21.

⁵⁰⁸ Cf. Yong-Un Han, “El budismo que yo creo”. Citado por *La poética de Manhae*, p. 62.

⁵⁰⁹ Cf. Dong-II Jo, *op. cit.*, pp. 102 y 104.

era más que los reflejos que aparecían en el espejo de corazón, lo cual entiende Manhae como algo parecido a la enseñanza de *Lankavatara-sutra*:⁵¹⁰ al mirar el cielo azul, los ojos sanos y puros lo pueden ver claramente, pero los ojos cansados sólo ven las flores de ilusión. Por otro lado, critica a Bacon porque no sabía que hasta nuestro cuerpo y sentidos no eran sustancias aparte de los reflejos de los objetos. Manhae no confía en los cinco sentidos humanos. Los órganos físicos son incompletos. Por ejemplo, nuestros ojos tienen un defecto fatal; no pueden ver a nosotros mismos. Por lo tanto, los ojos sanos y puros mencionados en *Lankavatara-sutra* no son del cuerpo. Los ojos del cuerpo sólo pueden vernos reflejados en el espejo. Ni cuerpo, ni sentidos, ni reflejos son nuestro aspecto verdadero. El poeta coreano apunta que lo tenemos que buscar con los ojos del corazón. Él subraya la importancia del espiritualismo, en el que sólo el corazón puede encontrar las sustancias de las cosas y al yo verdadero.⁵¹¹

Mientras tanto, comprende la concepción del verdadero yo de Immanuel Kant como un ser espiritualista de libertad absoluta, que no depende de ninguno y nadie puede impedir, al igual que la imagen del hombre iluminado, buda:

Todos los actos realizados durante nuestra vida son los resultados de la exteriorización del atributo moral. Por eso, cuando quieren saber si mi personalidad coincide con la libertad, tenemos que discutir con el atributo moral de la naturaleza original, no con los fenómenos exteriores. El

⁵¹⁰ *Sutra del mahayanana* donde se destaca la doctrina de la iluminación interior, que trasciende toda dualidad y todas las diferencias.

⁵¹¹ Cf. Yong-Un Han, "De la revitalización del budismo coreano", pp. 24-25.

atributo moral disfruta de su libertad absoluta. El atributo moral no nace ni muere. Tampoco se restringe por el espacio o el tiempo. No tiene ni pasado ni futuro; siempre está en presente. Los hombres mismos, dependiendo del derecho de libertad (la naturaleza original) que trasciende el espacio y el tiempo, crean cada atributo moral. En consecuencia, si consideramos el principio moral, lo encontramos fuera de los fenómenos. Es claro que el verdadero yo, libre y activo, no está atado a la ley de causalidad, diferente del cuerpo.⁵¹²

Aquí, interpreta el atributo moral como corazón. Así pues, el sí mismo de Kant se encuentra en el corazón y su reconocimiento es igual que el del yo verdadero budista. Yong-Un Han dice que la teoría "virtudes claras" de Chu Hsi pasó por alto la libertad del sí mismo, mientras que el de Kant tiene la libertad que nunca se puede impedir.⁵¹³ El atributo moral también se puede suponer gracias a la actividad libre del sí mismo. El filósofo alemán dijo que quienquiera que tenga la voluntad de ser buena persona, lo puede ser, y creía en la libertad de la substancia. El budismo tampoco niega que cada hombre posee al yo verdadero libre. Si no lo reconoce, la práctica virtuosa (o la cultivación mental) personal no tendrá ningún sentido. Manhae avanza un paso más allá y menciona sobre el yo común en todo el mundo. El entendimiento de que todo el mundo tiene la misma substancia engendra el pensamiento sobre el universo orgánico y se desarrolla como principio de la igualdad entre el yo y los otros. Aceptado el monismo espiritualista del budismo, Manhae identifica su iluminación con

⁵¹² *Ibid.*, pp. 17-20.

⁵¹³ *Cf. ibid.*, p. 24.

la salvación de todas las criaturas (mejor dicho, el pueblo y la sociedad): el corazón, el buda y el pueblo son tres, pero inseparables. Uno es todo, todo es uno.⁵¹⁴

En el caso de Kant, el yo verdadero no escapa del límite individual. Piensa que los hombres reconocen las cosas con los sentidos y la razón, y distingue los fenómenos físicos con el espíritu interior. Es decir, muestra la actitud de reconocer relativa y selectivamente. Aunque Manhae entiende que la filosofía ideal de Kant enfocada en la moralidad se parece a la filosofía budista, no está de acuerdo con su dualismo: los ojos corporal y los espirituales, el libre albedrío y la orden. A diferencia del dualismo de Kant, en el budismo se cree que la naturaleza de todos los seres mantiene la unidad universal. Los seres no son individuales, sino totales, no relativos, sino unitarios, es decir, piensan que el universo es una comunidad, en la que se han realizado la armonía y el equilibrio.⁵¹⁵ El monismo de Manhae está apoyado en los pensamientos de *mahayana* budista en que el corazón, el buda y todas las criaturas son uno. Eso es la idea relacionado con su participación social. De ahí, se ven lo común y la diferencia entre Paz y Manhae. Si bien ambos poetas tratan el monismo, la homogeneidad de Paz entre el yo y la mujer queda en el nivel personal, y le falta el nivel práctico para la masa, es decir, el nivel de *mahayana*.⁵¹⁶

El poeta coreano, en el siguiente poema, muestra su monismo espiritualista basado en su religión. El amor del poema es un poco diferente del amor tradicional construido de la visión de *yin* y *yang*, porque en la teoría de *yin* y *yang*, los dos elementos (*chis*) no se unifican en uno,

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵¹⁵ Cf. Yeong-Ho Kim, *op. cit.*, p. 98.

⁵¹⁶ Lo vamos a tratar en el capítulo que viene.

cuya forma ideal es la armonización, manteniendo la distancia entre los dos. La última estrofa del poema ‹Aguántalo› sugiere el apogeo de amor. En este estado se realiza la unión de tú y yo. La narradora está pidiendo permiso para que su cuerpo desaparezca en el *nim*. Eso es la influencia del monismo budista:

¡*Nim!* si no puedes aguantar la despedida,
aguanta mi muerte.

¡*Nim!* si no puedes aguantar mi muerte,
no me ames,
y no me dejes amarte.

Voy a desaparecer de tus brazos
sin dejar ningún rastro de mi cuerpo.

Por favor, *nim*, aguanta que tú y yo
seamos uno en el amor.

Así, no me ames
ni me dejes resistir a amarte,

¡oh, *nim!*

‹Aguántalo›

Uno de los temas de *Silencio de nim* era “la distancia no interrumpe la relación con *nim*, más bien aumenta la cantidad del amor”.⁵¹⁷ Entonces, la unión y la distancia entre tú y yo se ven como una contradicción. Cuanto más lejos es la distancia entre dos, tanto más se incrementa el deseo de la unión. En cambio, después de lograr la unión, desaparece ese deseo. El nivel de no-amor en este poema quiere decir el estado de no-distancia entre *nim* y el poeta. En este momento, tú eres yo. Para que dure el amor

⁵¹⁷ “Medida del amor” en *Silencio de nim*. Véase el apéndice.

y el deseo, es indispensable la existencia del sujeto y el objeto. Sin embargo, en el momento de completar el amor, se evaporan el sujeto que aspira y el objeto del deseo. Naturalmente, ante la unión por amor, la palabra "amor" pierde su sentido. Por lo tanto, el poeta dice "no me ames / ni me dejes resistir a amarte".

3. 3. 2. Amor de *mahayana*

En el poema «Lectura de John Cage», Paz dice "Nirvana es Samsara", que es precisamente la idea fundamental del budismo. El budismo tiene el objetivo de liberarse de la circulación en *samsara* y entrar en el mundo de iluminación donde no hay más nacer y morir. Sin embargo, después de haber iluminado, el Buda (Gotama Sitarta) elucidó el *dharma* para los discípulos en vez de entrar en el nirvana. Eso fue una intención de cambiar este mundo (*samsara*) en el mundo ideal (nirvana). Esa actitud significa que la Tierra Pura donde viven los iluminados no se encuentra en otro mundo, tenemos que llegar al estado mental en que sintamos este mundo como Tierra Pura. El nirvana no indica el espacio físico ni otro nivel del alma, sino la conversión del corazón y el pensamiento. A dependencia del modo de pensar, el miedo a la muerte puede eliminarse y los actos pueden cambiar el mundo en paraíso:

«Cuento de dos jardines»

En el budismo, *Sutra de loto* y *Avatamsaka-sutra* tratan el existencialismo. El primero afirma que cada ser cuenta con las condiciones de todos los seres. La intuición del poeta que descubre el principio del universo hasta en una flor corresponde a la visión del *Sutra de loto*. El segundo propone que el aspecto del ser es el estado en que el *dharma* y la *talidad* se han desarrollado en el mundo sin límite. Allí aparece una metáfora: ponen la estatua de buda en el centro del cuarto y la cubren con diez espejos en ocho direcciones y arriba-abajo, luego la iluminan. Entonces, los reflejos de la imagen y la sombra del buda se extienden infinitamente. Así que el *dharma* extendido en el universo nos recuerda la red de *Indra*.⁵²¹ La descripción sobre la experiencia de amor en Paz la adopta la idea budista, uno es todo:

En la experiencia amorosa, nunca ves ni sientes al cuerpo del otro, ni a tu propio cuerpo, como una totalidad, sino como una dispersión... Al mismo tiempo, en cada fragmento (nariz, boca, lengua, uñas, pechos, labios) encuentras la totalidad. El acto erótico es una reaparición y una recomposición del cuerpo.⁵²²

Esa idea (una parte = todo) se refleja en su poética: la poesía no es el conjunto de los poemas. Un poema revela la poesía autosuficientemente.⁵²³ Lo mismo ocurre en una parte del poema. Una

⁵²⁰ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 477-478.

⁵²¹ Véase el capítulo 1. 3. *Revelación poética*.

⁵²² Octavio Paz y Julian Ríos, *Solo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973

⁵²³ «La poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible. Y así,

parte refleja el poema entero. El pensamiento sobre el universo orgánico y analógico afirma que los hombres no son simplemente la unión de la materia y el espíritu, sino nacieron de la armonía cósmica. Manhae lo confirma en el artículo "Sobre las creencias":

Todas las criaturas en el universo están formadas por la armonía. Por ejemplo, si suponemos que el cuerpo es un mundo, conforme el cuerpo se desarrolla, el cabello, las uñas y los dientes se desarrollan juntos. Entre ellos hay una armonía recíproca y jamás se pelean ni se hacen daño. Si lo consideramos más amplio, el desarrollo del cuerpo, exteriormente se armoniza con el universo e interiormente, con la misma budeidad. Así que el cuerpo solo no puede ser sí mismo, ni lo es el espíritu solo. Además, la unión del cuerpo y el espíritu tampoco es sí mismo.⁵²⁴

El punto de vista de mirar el universo como una unidad se encuentra en el budismo *mahayana*, en el cual se elimina la distinción entre tú y yo, se ejerce el amor de ágape. El *mahayana*, cuyo lema es "si nos queda sólo una persona que ha logrado la tranquilidad en su corazón, ninguno puede llegar a la iluminación completa", floreció en el Lejano Oriente. Por esa razón, el amor en la poesía de Manhae no es exclusivo. Eso explica que él puso las relaciones de amistad en el nivel superior al amor de dos amados. Él soñó el amor completo, en que no estuviera limitado en una persona individual, sino se difundiera abiertamente en todo el mundo:

uno se siente inclinado a coincidir con Ortega y Gasset: nada autoriza a señalar con el mismo nombre a objetos tan diversos como los sonetos de Quevedo, las fábulas de la Fontaine y el *Cántico espiritual*". Octavio Paz. *El arco y la lira*, pp. 15-16.

⁵²⁴ Yong-Un Han, "Sobre la creencia". Citado por *La poetica de Manhae*, pp. 72-73.

*consideran esos Dharmas como “yo” o “mío”, aumentan su solicitud compasiva por los demás, y están dispuestos a sufrir mil penas por esa solicitud.*⁵²⁵

En el siguiente párrafo, la comparación entre *mahayana* (gran vehículo) y *hirayana* (pequeño vehículo) se ve más claramente:

¿Cómo se preparan las personas que pertenecen al Vehículo de los Discípulos y de los Pratyekabudas? Piensan: “A un solo ser domesticaremos, a un solo ser pacificaremos, a un solo ser llevaremos al Nirvana”. Luego emprenden ejercicios que traen raíces saludables con el fin de domesticarse a sí mismos. Ciertamente el Bodisatva no debe prepararse en esa forma. Debería emprender ejercicios con la finalidad de traer raíces saludables con la idea: “Mi ser colocaré en la Talidad (=Nirvana), y, por ayudar al mundo entero, también colocaré a todos los seres en la Talidad; al inconmensurable mundo de los seres llevaré al Nirvana”.*⁵²⁶

En la palabra *bodhisattva*: *bodhi* significa “iluminación” y *sattva*, “gente” o “criaturas”. Entonces, el *bodhisattva* es el “hombre iluminado” o el “hombre que camina hacia la iluminación”. En el budismo *mahayana*, los *bodhisattvas* se distinguen en dos: el terrenal y el transcendental. Los transcendentales han realizado *paramita* y alcanzado la budeidad, pero por su voto de salvar a todo el mundo renuncian entrar en el completo

⁵²⁵ Citado por Edward Conze, *El budismo: su esencia y su desarrollo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.172.

* *Talidad*: *Suchness* en el original. Este término significaría literalmente “cualidad de ser tal” (nota del traductor).

⁵²⁶ Edward Conze, *op. cit.*, p. 173.

nirvana, compadeciéndose de sus sufrimientos. Esa idea proviene de la interpretación de la actitud del Buda antes de morir; es decir, el Buda, después de haber logrado la iluminación, no mantenía una vía tranquila en el mundo de nirvana. Durante largo tiempo, predicaba el *dharma* logrado bajo el árbol de *bodhi*, porque quería que otros también llegaran a ser buda. Por eso, los budistas veneran a los *bodhisattvas* transcendentales al igual que al buda. Los *bodhisattvas* terrenales son los seres humanos que ejercen la caridad de *bodhisattva*. Sólo se diferencian de los otros por su esfuerzo hacia el estado de buda a través de su compasión y generosidad. En cambio, el supremo objetivo del *hinayana* budismo es ser *arhat*. El *mahayana* lo critica por su egoísmo de que el *arhat* piensa que ya ha terminado su práctica virtuosa y está contento de no cometer ningún error. Recomienda a los sacerdotes del *hinayana* que realicen el altruismo para aliviarles a otros los dolores.⁵²⁷

René Girard analiza el sistema del deseo en su libro *Mentira romántica y verdad novelesca*, mencionando el deseo de los protagonistas de las novelas. Por ejemplo, el deseo de Don Quijote es el "deseo mediado". La persona que desea algo quiere trascender al estado actual en que no está contento. Para trascender se necesita adquirir el objeto que le provoca el deseo. El objeto del deseo de Don Quijote es ser un caballero ideal. En este momento, el protagonista de Cervantes imita al Amadis de Gaula, quien funciona como mediador del deseo. Según Girard, cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de posibilidades no entren

⁵²⁷ Pero, el *hinayana* era originalmente un término insultante, que usaban los *mahayanas*. Ya desapareció mucho su connotación original, en la actualidad se puede emplear con fines descriptivos. De todas maneras, a pesar de esa distinción, es seguro que el Buda dijo una enseñanza sin dividirse en los dos. Por eso, la actitud de la persona iluminada a través del *hinayanha* debe ser igual que la del *bodhisattva*.

en contacto, habla la "mediación externa".⁵²⁸ *Silencio de nim* tiene la misma estructura del deseo que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ya que *nim* de Manhae significa el ser ideal del yo o el estado ideal del ser que ha llegado a la totalidad, *nim* no es mediador sino el estado ideal que el sujeto persigue. Cuando consideramos la forma de amor adoptada por la poesía, *nim* es el objeto del sujeto. En cambio, cuando entendemos el contenido de su poesía, *nim* es el objetivo del deseo, o sea del amor. Por eso, el poeta no canta el proceso de la unión entre dos. El encuentro mismo de dos es el éxtasis de amor. Si buscamos el mediador del deseo en *Silencio de nim*, es Gotama Sitarta que llegó a la iluminación.

En resumen, Manhae, a través de la actitud de *bodhisattva*, que compadecía a los otros que estaban sufriendo una época históricamente dolorosa, les ayudó y regaló la esperanza: de esta manera, quería ser buda, estado supremo de iluminación. Gracias a la base del gran deseo construido de la teoría budista, no se rindió y no traicionó al pueblo ante la opresión sucesiva del imperialismo japonés. Y una cosa que no hay que omitir es la creencia del pueblo en el advenimiento de los budas futuros que han ejercido su papel de último faro por más de mil años en cada período de dificultades en Corea; el próximo buda se llamará *Maitreya* y vendrá al mundo en el año 4457 de la era cristiana. Su nombre significa "el compasivo", "el lleno de amor". Uno de los anhelos del *mahayana* es la fraternidad de todos los hombres. Ese anhelo formó un símbolo *Maitreya*.

⁵²⁸ Cf. René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 9-15.

Pienso que la creencia de Manhae se relaciona con ese buda futuro, *Maitreya*.

Al principio, Yong-Un Han, después del fracaso en la actitud de la milicia, juzgó que era imposible realizar su ideal en la realidad y se convirtió al budismo para cortar toda relación con la realidad. No obstante, al estudiar los *sutras* budistas, llegó a tomar la posición de perseguir la verdad dentro de la realidad terrenal. Así es que para él, el budismo no es retirarse del mundo para ejercitar las virtudes. Su creencia radicaba precisamente en la realidad donde vive el pueblo. Él daba las clases de *Vimalakirti-nirdesa-sutra* (維摩經), como su pensamiento sobre la realidad. El nombre del *sutra* refiere a su figura protagónica, Vimalakirti, un rico seguidor del Buda sin ser monje, que emprendió la vía del *bodhisattva*. Ese *sutra* tiene la tendencia de afirmar la vida laica y critica la actitud pasiva o la negativa sobre la realidad. En la obra, el Buda dice que este mundo donde vive la gente es la Tierra Pura de salvación, y no puede existir ningún país de budas excepto esta Tierra:

*Cuando la gente quiere construir un edificio en un solar, lo puede hacer. En cambio, si intenta construirlo en el vacío, no lo cumplirá. Así el bodhisattva quiere realizar el país budista por salvar al pueblo, no en el vacío.*⁵²⁹

U-Chang Kim trata de analizar la participación social de Manhae utilizando la visión trágica de Lucien Goldmann. El filósofo francés, en su libro *Le Dieu Caché (Dios oculto)*, nos propone un arquetipo del hombre que vive

⁵²⁹ Citado por Kim Heung-Gyu, *op. cit.*, p. 83

una época desfavorable, a través de las biografías y las obras de Pascal y Racine. Las ha resumido el autor en la "visión trágica", la cual es una actitud que puede elegir quien se angustia entre dos realidades contradictorias: la verdad de sí mismo y la mentira del mundo. Cuando el mundo es corrupto y mentiroso, los hombres pueden comportarse de tres maneras, aparte de rendirse al mundo. Una es retirarse del mundo mentiroso a la verdad transcendental más allá del mundo. La segunda es tratar de cambiar la realidad en la verdadera viviendo en el mundo. Por la última, cuando hay un abismo que no se puede atravesar entre la realidad y la verdad, aparece la visión trágica. Si el hombre trágico mira el mundo desde la posición de la verdad absoluta deseada por sí mismo, no puede reconocer la veracidad del mundo. Pero, sabe que no hay dónde pisar fuera del mundo. Luego, entiende que el camino de llegar a la verdad no existe en otro lugar excepto en el mundo, de modo que el hombre trágico, bajo esa contradicción, niega el mundo extremadamente desde el punto de vista de la verdad, pero, a la vez, no puede más que aceptarlo desde el punto de vista de la realidad. Al fin, se dedica a las cosas del mundo, sólo para negarlo. Para él, la verdad se confirma sólo por su ausencia.⁵³⁰

Aunque la situación de la época en Han y su posición eran iguales que las de Pascal, él no vivía como un "hombre trágico", sino defendía la visión de la historia progresiva como lo escribe en "De la revitalización del budismo coreano".⁵³¹ Es la convicción de que la historia mundial avanza hacia el ideal de los humanos, a través del entendimiento sobre la situación mundial. Eso es un rasgo del budismo *mahayana*, en que se cree

⁵³⁰ Cf. U-Chang Kim, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁵³¹ Cf. Yong-Un Han, "De la revitalización del budismo coreano", pp. 30-31.

en la posibilidad de cambiar este mundo en la Tierra Pura y procura lograrlo. Hay poca diferencia entre Manhae y el *mahayana*; si la realización de la Tierra Pura es del nivel más macroscópico por tantos miles de años, el poeta coreano cree firmemente que vamos a encontrar, en unas décadas, el advenimiento del mundo que esperamos, en el que la civilización humana respeta la libertad y la igualdad de cada persona aunque no sea el mundo ideal. En “La razón de la independencia de Corea” se ve el mismo pensamiento.⁵³² Ahí podemos leer dos visiones. Una es de la historia progresiva: la historia humana deja atrás la ignorancia y las disputas, y avanza hacia la mejor civilización y la paz. La otra es de la historia popular: después de la época dominada por unos líderes, ahora estamos en la etapa de las masas populares que van a hacer la historia del futuro. Él insiste que la teoría de la paz mundial levantada por la ampliación del imperialismo y el militarismo es pura mentira y una conspiración para justificar sus invasiones:

Los países llamados potentes, es decir, los invasores, si tienen tantos buques de guerra y armas de fuego, no hacen caso de la moral y están despreciando la justicia. Pero al explicar su razón, siempre fingen ser los países angélicos que defienden la justicia mundial diciendo que luchan por la paz en alguna región o por la felicidad de los conquistados. Por ejemplo, incorporado Corea a la fuerza, Japón trataba a veinte millones de coreanos como esclavos, y públicamente

⁵³² Cf. Yong-Un Han, “La razón de la independencia de Corea” en *Artículos de Manhae Han Yong-Un*, pp. 283-284.

declara que esa incorporación fue para la paz del Oriente y la felicidad del pueblo coreano. Los débiles no eran débiles desde el principio y los fuertes no pueden ser fuertes siempre. Cuando cambia la situación de la fuerza, ocurre la guerra de venganza. La invasión siempre trae guerras. Entonces, ¿cómo podría existir la guerra por la paz?⁵³³

Además, Yong-Un Han piensa que la independencia de un país no depende sólo de la fuerza de armas. A falta de armas, la voluntad de la independencia puede ser un elemento importante para lograrla.⁵³⁴ Aquí, también podemos encontrar su pensamiento espiritualista. Él analiza que el resultado de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial no fue la de Keiser sino la del militarismo y no fue la victoria de los países aliados sino la del pueblo alemán. Eso muestra su confianza en la fuerza del pueblo. El entendimiento de la corriente de la historia mundial y la confianza en el poder del pueblo le hicieron sentir la convicción de la independencia de Corea.

La participación social de Han se desarrolla en varios aspectos. Cuando el imperialismo japonés extendió su dominación en Corea hasta el área de la religión y quería sujetar el budismo coreano al japonés, él se opuso a ese intento y preparó la manifestación de los monjes budistas. Constituyó el propio sistema independiente del budismo japonés y logró frustrar el intento de Japón. En el año 1919, como uno de 33 representantes nacionales, participó en la manifestación nacional por la

⁵³³ Yong-Un Han, "La razón de la independencia de Corea", pp. 284-285.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 288.

independencia de Corea que se llama Samil Undong. En secreto apoyó a la militares independentistas como presidente del partido Mandang. Después de tres años de encarcelamiento por ser el líder de la manifestación Samil Undong, ejerció las actividades de la reforma del budismo: la abolición del templete de meditación, la construcción de los templos en las ciudades en vez de en las montañas, la anulación del celibato obligado de sacerdote, la democratización de elegir al jefe del templo y la labor de los monjes.

Yong-Un Han reconoce que el yo no puede existir apartado del país o la sociedad, e identifica al yo con ellos. Esa identificación está basada en la fe de que “el mundo es la ampliación del yo.” Dicho a la manera budista, el yo es la reunión de los otros y los otros son la dispersión del yo. Para Manhae, el proceso de reconocer el mundo es idéntico al de reconocerse a sí mismo. Así pues, porque traicionar al mundo es traicionarse a sí mismo, no podía ocurrir la traición del mundo en su vida.⁵³⁵

Cuando corta la mano derecha por la seguridad de la izquierda, la izquierda es el yo, cuando sacrifica una parte del cuerpo por la familia, lo es la familia y cuando sacrifica la vida por la sociedad y el país, lo son ellos.⁵³⁶

En “Zen y yo”, menciona la relatividad de sí mismo. Saca al yo que busca desde lo ambiguo, abstracto y lo transforma en lo concreto. Dice que el yo no está fijo y puede cambiarse dependiente de la situación. Dado que la

⁵³⁵ Cf. Gi-Ok Seong, “El sentido métrico de la poesía de Manhae” en *Estudios sobre Han Yong-Un*, pp. 1-35.

⁵³⁶ Yong-Un Han, “Zen y yo” en *Budismo*, núm. 108, julio de 1933. Citado por Dong-Il Jo, “Han Yong-Un” en *Han Yong-Un*, p. 104.

sociedad y el país son sí mismo, servir y sacrificar para ellos es precisamente para la felicidad y la vida de sí mismo. Las actividades sociales de Manhae apoyadas en estos pensamientos se parecen a las de los surrealistas, quienes declararon que la libertad completa del individuo era imposible sin liberación del pueblo y la sociedad bajo la ideología y el sistema opresivo.

El poema «No te vayas» critica que *nim* se va por sólo un individuo, no por otros o la sociedad:

¿Dónde está la doncella linda
que recoge la casta juventud bautizada por un
ángel sagrado,
y la ofrece con su propia vida en el altar de amor?
¿Dónde está la lira extraña
que regala el aroma dulce y claro
a una sola abeja nada más?
¿Dónde se puede encontrar la luciérnaga
que entierra su ser entero en la montaña verde de
muerte
y taja la noche en dos partes con su luz?
Ah, ¡*nim*!
¡Mi *nim*, que quieres morir por la pasión!
Vuelve los pies atrás.
No te vayas para allá.
Te lo prohíbo.

:

Ah, ¡*nim*!
¡Mi *nim*, que llamas a la muerte la fragancia!
Vuelve los pies atrás.
No te vayas para allá.

Te lo prohibo.

«No te vayas»

Uk Song interpreta este poema como la descripción del estado iluminado. La frase “no te vayas”, según él, como el uso de “no lo sé” en el poema del mismo título, hay que entenderla al sentido contrario, es decir, “vete”, y este poema declara que los hombres tienen que avanzar hacia la iluminación aunque se enfrenten con los obstáculos y la atracción del diablo.⁵³⁷ Pero es difícil que aceptemos su interpretación. En este poema, diferente de «No lo sé», no hay ningún motivo convincente para adoptar la expresión irónica. El verso seguido “Te lo prohibo” expresa la voluntad fuerte de la narradora.

La repetición de “¿Dónde está...?” subraya la intención de oponerse a las actitudes de *nim*: “la doncella linda que ofrece la casta juventud con su propia vida en el altar de amor”, “la lira extraña que regala el aroma a una sola abeja” y “la luciérnaga que entierra su ser entero en la montaña verde de muerte”. Esos son sacrificios de *nim*, pero el verso “¡Mi *nim*, que quieres morir por la pasión!” dice que las actitudes de *nim* son indiscretas por la pasión. Parece que aparentemente *nim* desea la muerte y la narradora le recomienda la vida. Pero, en verdad, el verdadero contenido del poema es que esas muertes no valen la pena. Los actos de la doncella, la lira y la luciérnaga son los sacrificios personales. Lo que le recomienda a *nim* no es eludir la muerte, sino sacrificarse por el bien de todos.⁵³⁸

⁵³⁷ Cf. Uk Song, *op. cit.*, p. 41-42.

⁵³⁸ Cf. In-Hwan Kim, “La literatura y el pensamiento budista en Han Yong-Un” en *Estudios sobre Han Yong-Un*, pp. IV-30-31.

En este poema, *nim* está descrito como una mujer pura y hermosa. Pero es diferente del Gran Padre en «Tu corazón» que incluye el atributo femenino. Hay que acordarse de que las características de sacrificio, abnegación y consagración se han otorgado a la narradora. Entonces, el oyente no está limitado en el *nim*. El poeta está hablando a todos los que buscan a *nim*, inclusive a sí mismo. A la vez, llamar a los oyentes con el nombre *nim* sugiere que ellos mismos son su *nim* que quieren encontrar.

HIMNO

Nim, eres oro fraguado cien veces.
Deseo que recibas el amor celestial
hasta que el árbol se convierta en coral.
¡*Nim*, amor, primer paso en el sol de la mañana!

Nim, sabes bien que la justicia es pesada y el oro es
ligero.
Deseo que siembres las semillas de la fortuna
en el campo estéril del mendigo.
¡*Nim*, amor, sonido escondido en la vieja paulonia!⁵³⁹
Nim, quieres la primavera, el resplandor y la paz.
Deseo que seas *bodhisattva* de caridad,
que derrames lágrimas por los débiles.
¡*Nim*, amor, brisa primaveral sobre el mar glacial!

Aparecen concretamente las palabras “*bodhisattva* de caridad” en «Himno». La palabra en castellano “caridad” es la traducción del término budista *maitri-karuna*. *Maitri* es una de las virtudes principales del budismo, que

⁵³⁹ Árbol cuya madera se usa para fabricar instrumentos musicales.

designa la benevolencia hacia todas las criaturas, *karuna* es compasión (o empatía) en que ayudan a aliviar los sufrimientos de otros. La primera estrofa comienza con el elogio del carácter alto y permanente de *nim*. Se usan los materiales “el oro” o “el diamante” para indicar el cuerpo del buda. El oro es brillante, precioso y bien conocido por su valor. Por eso, es elegido como un símbolo del buda. Pese a sus méritos, le falta el grado de temple comparado con el diamante. Así que el “oro fraguado cien veces” es una descripción que le da al oro el carácter de solidez o firmeza. Y el verbo “fraguar” sugiere que el “oro”, símbolo del buda, no es el mineral natural, sino el forjado por los dolores: el martillo y el fuego. La expresión “hasta que el árbol se convierta en coral” significa un largo tiempo suficiente para que la tierra se transforme en el mar: quiere decir que el estado de iluminación es el perpetuo objeto de amor. Y los versos “Deseo que siembres las semillas de la fortuna / en el campo estéril de los mendigos” son una plegaria para el mundo donde los pobres puedan vivir felices. La madera del árbol paulonia se usa para los instrumentos tradicionales. Así es que la relación de la paulina y el sonido es apropiada y la frase el “sonido escondido en la vieja paulonia” es la metáfora de la budeidad latente en todos los humanos.⁵⁴⁰ En la tercera estrofa, el poeta espera que *nim* agregue la caridad al carácter (vitalidad, resplandor, paz).

En el caso de Octavio Paz, también muestra su conocimiento de la circunstancia mundial y su opinión de las ideologías políticas en varios ensayos. Pero parece que no logró el éxito en unirlos de manera adecuada con la poesía. En su itinerario poético, después de participar en la Conferencia Internacional de los intelectuales el 1937, volvió el rostro

⁵⁴⁰ Cf. Gye-Jeon Han (ed. y comentario), *Silencio de nim*, Seúl, Universidad de Seúl, 1996, p. 67.

desde la realidad del pueblo. Eso se destaca como una diferencia entre Paz y Manhae; éste identificó el movimiento de la independencia con la actividad poética. No digo que Paz no haya mencionado los problemas sociales,⁵⁴¹ lo que quiero decir es que sus poemas están enfocados a los temas universales: la vida, la muerte, el amor, las palabras y el tiempo. En *Silencio de nim*, los sentimientos del amor secular, la religiosidad metafísica y el ideal de la realidad social se combinan juntos, mientras que Octavio Paz no intenta integrar lo religioso y lo político en la poesía, sino substituirlos con ésta y crear el mundo poético. Su propia revolución parte desde la poesía. Es un poco difícil decir que él ha reunido la religión, la sociedad y la política en la poesía, porque ésta trata los hechos antes de ellas. Aquí se encuentra la diferencia con Manhae. En los poemas del coreano, no se trata la exaltación de la poesía misma. Para él, ésta y su imaginación son sólo los pasos para encontrar a *nim*.

Con mucha frecuencia, Manhae es comparado con Ravindranath Tagore. Mientras que el poeta hindú se considera a sí mismo como un *atman* y expresa su profunda reverencia hacia Brahman, el poeta coreano, no quedándose en el nivel ideal, trata de entrar en la realidad y abraza al pueblo con la idea del *bodhisattva* del budismo *mahayana*. Como sacerdote que busca el camino de verdad, para Manhae, Tagore es el objeto de respeto y de crítica a la vez por su tendencia poética alejada de la realidad del pueblo. El siguiente poema es uno de tres que no tiene a *nim* o al tú como objeto poético en *Silencio de nim*:

⁵⁴¹ Cuando era joven, mostró su interés en el pueblo y la sociedad, como el caso de Manhae. En la época del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, el joven Octavio Paz fue a Yucatán y enseñó a los campesinos mayas dedicados al cultivo del henequén. El poema «Entre la piedra y la flor» escrito en ese período trata el contraste entre la vida simple de los campesinos y el enorme sistema del capitalismo. Cf. Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 31.

DESPUÉS DE LEER "EL JARDINERO" DE TAGORE

Amigo, mi amigo, como una flor sobre la tumba del amante
me haces llorar.

Como *nim* encontrado en la noche del desierto
donde no queda ningún rastro del pajarito
me haces alegre.

Eres el aroma de esqueleto que rompe la vieja tumba
y alcanza hasta el cielo.

Eres una canción de esperanza, desesperación
que se canta entre las flores recogidas
cuando te caes por otras ramas
recorriendo las flores caídas para hacer un ramillete.

Amigo, que lloras por desamor.

Las lágrimas no pueden devolver las flores caídas
en viejas ramas.

No derrames lágrimas en las flores caídas
sino en las pajas bajo el árbol.

Amigo, mi amigo.

Por más aromática que sea la muerte,
no puedes besar los labios del esqueleto.

No cubras su tumba con la canción de oro.

Ahí levanta el asta ungida de sangre.

La brisa primaveral dice que la tierra muerta se mueve
a través de la canción del poeta.

Amigo, estoy avergonzado.

Cuando escucho tu canción, me siento tan avergonzado
y me estremezco.

Porque la escucho sola, separada de mi *nim*.

Los tres poemas muestran los concretos nombres de los objetos poéticos y los temas directos, a diferencia de otros escritos con contenido simbólico. Por ejemplo, en «Después de leer “El jardinero” de Tagore» describe la conmoción de la poesía de Tagore, luego lo critica y elogia.

En *El jardinero* aparecen la reina y el sirviente. Su primer capítulo está lleno de la conversación entre los dos como si fuera una escena de teatro:

SIRVIENTE: Reina mía, ten piedad de tu sirviente.

REINA: La asamblea ha terminado y todos mis servidores se han ido. ¿Por qué llegas tan tarde?

SIRVIENTE: Mi hora llega cuando has terminado con los otros. Vengo a preguntarte qué queda por hacer para el último de tus servidores.

REINA: ¿Qué puedes esperar cuando es demasiado tarde?

SIRVIENTE: Hazme el jardinero de tu jardín de flores.

REINA: ¿Qué locura es ésa?

SIRVIENTE: Renunciaré a mis demás trabajos. Arrojaré mis espadas, mis lanzas. No me envíes a lejanas cortes; no me encargues que emprenda nuevas conquistas. Hazme el jardinero de tu jardín de flores.⁵⁴²

El sirviente le dice a la reina su plegaria: “Hazme el jardinero de tu jardín de flores”. Y la reina pregunta “¿Cuáles serán tus deberes?”. Él contesta: “Mantendré fresca la hierba del sendero por el que caminas por la mañana,

⁵⁴² Rabindranaz Tagore, *El jardinero*, prólogo y trad. por Mauro Armiño, Madrid, EDAF, 1998, p. 51.

y donde las flores, ansiosas de morir a cada paso tuyo, saludarán tus pies con bendiciones”. Tagore, se llamó a sí mismo jardinero que cuida el jardín de flores de Dios, amo del país de eternidad y se dedicó a cantar la gloria y la belleza de ese país. Así que sus poemas conmueven a Manhae con la reverencia religiosa y la belleza solemne. Sin embargo, Manhae piensa que su poesía canta el mundo más allá de éste donde se realiza la vida humana. Por esa razón, aunque respeta a Tagore, no está de acuerdo con los contenidos de su poesía.

A raíz de no poder imaginar la iluminación o el nirvana fuera de este mundo, Manhae jamás divide la realidad y el país eterno de Dios. Entonces, le pide a Tagore “No derrames lágrimas en las flores caídas / sino en las pajas bajo el árbol”. “Las flores caídas” significan la cosa sin valor separada de este mundo. Para Manhae, los poemas dedicados al país eterno son como las lágrimas por las flores caídas sin vida. El valor precioso, dice él, no se encuentra en la tristeza por las muertes o en la añoranza por el mundo no existente, sino en derramar incluso una gota de lágrima en las pajas bajo el árbol para que florezca de nuevo. Cantar el mundo eterno en vez de la vida es la misma cosa que “besar los labios del esqueleto” o “cubrir la tumba con la canción de oro”. Ahora reclama: “Ahí levanta el asta ungida de sangre”, que quiere decir que podemos encontrar al *nim* verdadero en el presente, no en la eternidad abstracta, y en la historia de lucha, no en el lugar transcendental fuera del mundo. En la época cuando vivían ambos poetas, Corea estaba ocupado por Japón y la India, por Inglaterra. Bajo el imperialismo, Manhae sintió la obligación de fortificar la voluntad de lucha para superar las dificultades, y en este sentido no podía aceptar la poesía de Tagore, porque él cantaba sólo el

elogio del supremo ser trascendental, al pie de la letra. Sin embargo, ellos estaban sufriendo el mismo destino; se despidieron de su *nim*. Sólo hay una diferencia en la manera de su búsqueda.

A través de su propia interpretación del budismo y su entendimiento de la corriente de la historia mundial, Yong-Un Han se volvió progresista y tomó el espíritu de *bodhisattva* por el pensamiento básico de la revolución social, rechazando el individualismo egoísta que aparece frecuentemente en el liberalismo. En el período de transición algunos intelectuales coreanos conservaron los pensamientos tradicionales y otros adoptaron las tendencias extranjeras sin crítica, Manhae trató de armonizar los elementos progresivos de los pensamientos modernos y el altruismo del budismo *mahayana*.

3. 3. 3. *Nim* en devenir

Silencio de nim empieza con la despedida de *nim* y termina con la pronosticación del encuentro de *nim*. De ahí el *nim* funciona como un material importante en la imaginación poética. Por eso, la mayoría de los estudios hasta ahora se ha dedicado a aclarar la identidad del *nim*.⁵⁴³ Las identidades del *nim* discutidas, podemos clasificarlas en cuatro columnas: la primera es que lo consideran la patria o el pueblo. Piensan que su reconocimiento negativo de la situación de la realidad sin soberanía

⁵⁴³ Aquí me referiré al resumen de Jae-Hong Kim con respecto a los estudios de la identidad del *nim*. Cf. Jae-Hong Kim, *op. cit.*, pp. 85-87.

requiere el país liberado, entonces la forma de amor entre los amados ofrece un instrumento adecuado al poeta que quiere expresar la esperanza de la liberación del país y, al mismo tiempo, es una disfraz para evitar la censura japonesa. La segunda es que lo tratan como buda, porque el poeta escribió *Silencio de nim* como monje budista y en su poesía aparecen los contenidos budistas. La tercera es que opinan que todo lo que añoramos es *nim*. Ese *nim* incluye no sólo sus dos clases: de patria liberada y del buda, sino también el *nim* entre hombre y mujer, y el de la naturaleza. La cuarta es la opinión transformada de la tercera: suponen que *nim* no es la substancia fija, sino la *talidad*⁵⁴⁴ que se encuentra en el movimiento dialéctico entre el yo y el otro, el yo y el ser, basado en la actividad del *bodhisattva* y el lema “todo es uno” del budismo *mahayana*. Lo que llama la atención es la cuarta, relacionada con el capítulo anterior sobre el pensamiento del *mahayana* en la poesía de Manhae.

Aunque «Palabras superfluas» corresponde al prólogo del libro, contiene aspectos importantes como la definición del *nim*, objeto de la narradora. La primera frase del prólogo comienza con “No sólo el amado es *nim* sino todos los objetos añorados son *nims*”. Aquí el verbo “añorar” en las palabras “los objetos añorados” es la traducción del verbo coreano *geuruda* 괴루다, forma arcaica, que tiene, aparte de la traducción, otro sentido: “respetar”, “admirar” o “venerar”. Así es que el libro incluye el sentido dedicatorio para *nim*.⁵⁴⁵ Por otra parte, en «No lo dudes» y «El Festival de la Vega» se usa otro verbo *geurida* 그리다, que significa

⁵⁴⁴ Cf. El capítulo 1. 3. *Revelación poética*.

⁵⁴⁵ Cf. Yong-Jik Kim, “La influencia de R. Tagore en la poesía Han Yong-Un” en *Estudios sobre Han Yong-Un*, p. IV-8.

“añorar” precisamente. Por lo tanto, su *nim* es el objeto de añoranza y el de respeto. La palabra “respetar” o “venerar” nos da el sentimiento de la distancia entre el sujeto y el objeto. Por esa razón, parece que el *nim* de Manhae se relaciona con “lo sagrado” en Otto, del cual sentimos la atracción y el horror a la vez. Y la palabra *nim* es el pronombre poético que se ha adoptado por los poetas. En el lenguaje común sólo se usa como un sufijo pegado detrás del nombre personal para darle el sentido de respeto. No lo usan como nombre independiente. Por eso, cuando lo adoptan en la poesía, le queda este último sentido.

PALABRAS SUPERFLUAS (Prólogo)

No sólo el amado es *nim* sino todos los objetos añorados son *nims*. Si los seres humanos son *nims* del Buda, la filosofía es *nim* de Kant. Si *nim* de la rosa es la lluvia de la primavera, *nim* de Mazzini es Italia. *Nim* me ama tanto como lo amo.

Si el amor es libre, *nim* también será libre. Pero, la mera libertad te impone restringirte. ¿Tú también tienes *nim*? Si crees que lo tienes, no es tu *nim* sino tu sombra.

Escribo estos poemas por una oveja que se perdió en el camino de regreso en el campo del crepúsculo.

Eo-Ryeong Lee dice que el prólogo de *Silencio de nim* propone seis niveles de *nim*; aparecen directamente cuatro niveles e indirectamente dos niveles.⁵⁴⁶ Si la relación entre los seres humanos y el Buda es del nivel religioso, la de la filosofía y Kant, del filosófico. La de la lluvia de la primavera y la rosa pertenece al nivel de la naturaleza, y la de Mazzini y la

⁵⁴⁶ Cf. Eo-Ryeong Lee, *op. cit.*, pp. 123-132.

Italia, al político. Los dos niveles indirectos son: el primero es del amor común porque los poemas tienen la forma de amor entre los amados y no excluyen tajantemente los amores sexuales, y el segundo, de la poesía en la relación entre lector y poeta porque podemos decir que escribió para los lectores, como lo dice en la última parte del prólogo: "Escribo estos poemas por una oveja que se perdió en el camino de regreso en el campo del crepúsculo"; si consideramos "una oveja" como el pueblo coreano que perdió al país donde vivir o como lectores que leen en una situación difícil, podemos decir que el poeta compuso los poemas para esos lectores.

Sin embargo, *nim* en la poesía de Manhae no puede encajar en ningún nivel particular, por su polisemia mezclada en los seis niveles. Pero esa polisemia es diferente de la ambigüedad del *New Criticism*, provocada de la peculiaridad de la lengua. Si la ambigüedad poética es la polisemia procedida de la ambigüedad semántica de palabras cuando ellas indican objetos, la polisemia de *nim* en Manhae nace en el proceso de la ampliación del sí mismo, actitud de reconocer el mundo. Esa no está relacionada con la característica de la lengua, sino con el pensamiento existencial.⁵⁴⁷

«Palabras superfluas» empieza con "No sólo el amado es *nim* sino todos los objetos añorados son *nims*", en que aparece *nim* dos veces. Es decir, los dos *nims* tienen el mismo significante. Aquí se define su significado nuevamente. Así el significado general del significante *nim* es "el amado" y ahora el poeta lo cambia en "todos los objetos añorados". Lo que el poeta quiere definir nuevamente es el significado de la palabra *nim*.

⁵⁴⁷ Cf. Gi-Ok Seong, *op. cit.*, pp. I-36.

Manhae abraza los *nims* aparecidos en la tradición de la poesía coreana y los desarma para recrear el sentido de la palabra *nim*.

En la poesía tradicional, la mayoría de los *nims* eran el hombre quien dejó a su mujer y se fue; la mujer esperaba el amor de *nim* o su regreso aguantando las dificultades. En cambio, la mujer y su *nim* en Manhae se dependen recíprocamente: "*Nim* me ama tanto como lo amo". Sólo que no está cumplido el amor por cierto obstáculo. Su *nim* no existe solo, sino en la relación dependiente de ambos.

El intento de definir el nuevo sentido de *nim* es subjetivo. Así que el *nim* en Manhae no es la substancia objetiva y se define relativamente por la subjetividad. Su *nim* puede crearse por la necesidad del yo y no está fijo. Dicho de otro modo, el sentido de *nim* no está petrificado, sino abierto. La definición de la palabra *nim* pertenece a la libertad personal como lo que dice "Si el amor es libre, *nim* también será libre". Pero, si reconoce mal al *nim* por el abuso de la libertad, se va a caer en el estado poseído a la sombra de sí mismo: "pensarás que tienes a tu *nim*, pero será tan sólo tu sombra". Eso es para advertirnos que es difícil llegar a la substancia si nos adherimos al fenómeno o a la conciencia. Cuando uno piensa que ha encontrado a su *nim*, no será el verdadero, para llegar a la iluminación tiene que deshacerse de todo incluso del pensamiento "haber llegado".

"Una oveja que se perdió en el camino de regreso en el campo del crepúsculo" simboliza la gente que vive la época de sufrimiento y ha perdido la esperanza. La canción por *nim* se necesita precisamente para ella. La canción del poeta le da la esperanza y le propone la manera de su cumplimiento. El poeta que ha descubierto a *nim* que está callado, no puede guardar silencio. Tiene la responsabilidad de romper el silencio de

nim: para los hombres que han perdido la dirección de la vida, debe cantar que la ausencia de *nim* es la prueba de su existencia y la desesperación se vuelve esperanza.⁵⁴⁸

El poema «Si no fuera por ti» sugiere el sentido de *nim* para el yo. El tú es la causa de la vejez del yo. La vejez es un fenómeno natural. La expresión “Si no me hicieras falta, no iría a hacerme vieja” sugiere que vivir amando “te” es “mi” vida, cuando desaparezca ese amor, “mi” vida no tendrá ningún sentido. Los versos “podría mantenerme como antes; / el momento en que me abrazabas” lo confirman:

SI NO FUERA POR TI

Si no fuera por ti,
en mis mejillas mofletudas
no habría arrugas.
Si no me hicieras falta,
no iría a hacerme vieja,
podría mantenerme como antes;
el momento en que me abrazabas.
Pero, puedo aceptar el envejecimiento,
las enfermedades e incluso la muerte
sólo por ti.
Si tú quieres darme la vida, dámela.
Si tú quieres darme la muerte, dámela.
Yo soy tú.

Al principio, el rostro del yo mantenía la juventud y la belleza, pero envejeció por el amor, lo cual significa que “mi” vida empezó con el amor

⁵⁴⁸ Cf. Jo Dong-II, *op. cit.*, p. 109.

por "ti". El rostro del presente cuando está esperando "te" es diferente del aspecto del momento cuando "te" encontró antes. La unión del futuro entre el yo y el tú es diferente de la anterior, ya que el yo ha vivido la despedida de *nim*, mejor dicho, hay la experiencia de la despedida entre las dos uniones. El tú es "mi" objetivo de existencia. Por esa razón, el poeta canta "puedo aceptar el envejecimiento, / enfermedad y muerte sólo por ti".

El último verso "Yo soy tú" sugiere que "mi" espera se originó del deseo de identificarse "contigo" y se realiza el encuentro por extender a sí mismo y por llegar a esa identificación. En la poesía de Han, el tú puede ser el complementario que puede llenar la carencia del yo o la perfección misma del yo. De hecho, es tan difícil clasificarlo en los dos, porque frecuentemente el segundo incluye al primero. La despedida de *nim* en *Silencio de nim* es muy parecida a la separación del yo con otro en Octavio Paz. El poeta mexicano confiesa que el sentimiento de esa separación proviene de la carencia interior. Por consiguiente, la manera de superar la separación está en el interior, no en el exterior:

Me sentía separado, lejos—no de los otros y de las cosas, sino de mí mismo. Cuando me buscaba por dentro, no me encontraba; salía y tampoco afuera me reconocía. Adentro y afuera encontraba siempre a otro. Al mismo siempre otro. Mi cuerpo y yo, mi sombra y yo, su sombra. Mis sombras: mis cuerpos: otros otros... siempre había otro. Siempre era otro. ¿Suprimirlo, exorcizarlo, matarlo? Apenas lo veía, desaparecía... No estaba donde yo estaba; siempre allá: acá; siempre acá: allá... Está aquí. ¿Quién? Yo mismo: el mismo. ¿Dónde? En mí: desde el principio. Yo siempre voy adonde estoy, yo nunca llego adonde soy. Siempre yo

siempre en otra parte: el mismo sitio, el otro yo... aquí siempre es allá, el otro siempre en otra parte. Allá está siempre el mismo: él mismo: yo mismo: el otro. Ése soy yo: eso.⁵⁴⁹

El poeta encuentra a otro en su interior. Siempre aparece y desaparece. Jamás puede suprimirlo. Si lo busca aquí y aparece allá. No tiene cuerpo ni ocupa el espacio. Por eso, otro queda siempre lejos de él y no se va de él. La expresión "Ése soy yo" en la frase "Allá está siempre el mismo: él mismo: yo mismo: el otro. Ése soy yo: eso" es igual que el último verso de <Si no fuera por ti> "Yo soy tu espejo". Entonces, del mismo modo en la poesía de Paz, el proceso de reconocer a sí mismo es el contenido del libro *Silencio de nim*.

El budismo divide el proceso del conocimiento en ocho etapas. Entre ellas, el de ojos, el de oído, el de olor, el de sabor, el de cuerpo y el de conciencia se llaman "seis conocimientos". Cuando se concentran en el objeto y llegan al estado en que el corazón y el objeto se vuelven uno, los seis conocimientos desaparecen. No obstante, el corazón no desaparece completamente aunque se han eliminado los conocimientos ordinarios que sienten y piensan. Dicen que hay un conocimiento principal que piensa y mantiene el recuerdo anterior incluso en el estado de iluminación. Los primeros *yogacaras* sintieron la existencia de ese conocimiento principal y lo llamaron el octavo conocimiento, *alaya-vijñana*. Entre la conciencia y *alaya-vijñana* se encuentra el séptimo conocimiento que se llama *manas*. La palabra *man* en sánscrito significa "pensar". A *manas* le queda todavía la conciencia de que el yo reconocido por *alaya-vijñana* es verdadero.

⁵⁴⁹ Octavio Paz, *El mono gramático*, pp. 85-86.

Alaya-vijñana corre sin tregua como el agua del río. *Manas* se pega a un instante de la corriente de *alaya-vijñana*:

SECRETO

¿Secreto? ¿dijiste "secreto"?
¡Cómo podría existir un secreto en mí!
Yo quería guardar el tuyo, pero
desafortunadamente no fue así.

Mi secreto pasando lágrimas entró en tus ojos.
Mi secreto pasando suspiros entró en tu oído.
Mi secreto pasando el corazón palpitante entró en tu tacto.
Los demás secretos se hicieron pedazos rojos del corazón
y entraron en tu sueño.
Ahora bien, me queda el último secreto,
que no se puede describir
como una música callada.

Alaya-vijñana es el conocimiento del estado supremo al cual pueden llegar manteniendo la identidad, antes de entrar en el nirvana completamente. Es decir, es el conocimiento del estado de iluminación, que el hombre vivo puede lograr. En el poema de arriba, los ojos, el oído, el tacto, el corazón y el sueño son las palabras adoptadas para describir los seis conocimientos y *manas*. Excepto del secreto entre tú y yo, los otros ya se han descubierto por esos seis. El último secreto puede revelarse sólo por *alaya-vijñana*: "me queda el último secreto, / que no se puede describir / como una música callada". *Alaya-vijñana* es el origen de los otros conocimientos y está radicado en nuestro corazón profundo. Se puede

comparar con una semilla de todos los sentidos, la conciencia y las actitudes. El presente yo es sólo un fenómeno que ocurre en el estrato superficial; más abajo, en el substrato profundo, habita *alaya-vijñana*. Por lo tanto, el yo no es la substancia fija y cambia continuamente mientras se mantiene el conocimiento principal, *alaya-vijñana*. Es decir, el yo crea a sí mismo a través de la conversación con *alaya-vijñana* y el nuevo yo, a su vez, rehace a sí mismo por la relación con su substrato profundo. Así la circulación de crear a sí mismo acumulando experiencias, apoyado en sí mismo, es la situación real del yo.

El aspecto de hacer a sí mismo dependiendo de sí mismo también se ve en el poema de Octavio Paz, «Mutra»:

Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al apiñarme
me derramo,
soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose y
llenándose,
no hay vértigo ni espejo ni náusea ante el espejo, no hay caída,
sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta los bordes,
todos a la deriva⁵⁵⁰

«Mutra»

La repetición de hacinarme y derramarme, apiñarme y vaciarme es igual que el proceso del yo superficial que trata de darse cuenta de *alaya-vijñana*. Es una dialéctica en que la antítesis aparece sobre la tesis y forma la síntesis, luego aparece otra antítesis... A pesar de haber perseguido a la vedad del ser, en este poema Paz menciona

⁵⁵⁰ Octavio Paz, *Obra poética*, pp. 245-246.

intencionalmente “sólo un estar”, pues, para el hombre como criatura viva, el encuentro del ser es una presencia instantánea y el aspecto de sí mismo que aparece y desaparece en el proceso dialéctico de perseguir a sí mismo. Pese a todos los obstáculos, los hombres tenemos el destino de perseguirlo constantemente.

El poema «Silencio de *nim*» muestra el principio de la dialéctica en que se realiza el encuentro a través de la despedida. Por eso, el poema se ubica dentro del movimiento constante de la ausencia y la negación o de la dialéctica de ser y nada. “Aunque no se sabe cómo se puede identificar la función negativa de la conciencia con la gran presencia del ser, lo que sabemos es que, en el momento de parar el movimiento de la negación, la presencia establecida se va caer a la mentira. Eso se controla por el mismo principio del deseo que cuando siente la satisfacción del deseo, ya comienza otro deseo. Por lo tanto, el dinamismo infinito entre la conciencia y el ser se expresa como indeterminación de *nim* en la poesía”.⁵⁵¹ *Silencio de nim* es una investigación de la manera de ser del poeta, que abraza todas sus actividades políticas, sociales y religiosas. Su *nim* no es un objeto que queda en un lugar, sino una posibilidad del ser que tiene el sentido en el movimiento negativo de la dialéctica. Así que la palabra no puede indicar a *nim* claramente. Sólo podemos sentirlo en el proceso dialéctico de la existencia y la ausencia, como el brillo del sol sobre las ondas del agua. No hay otra manera. Sólo tenemos que experimentarlo en sí.

La dialéctica de la existencia y la ausencia, en la poesía, tiene la forma de amor entre los amados. El amor es una especie de expresar el

⁵⁵¹ U-Chang Kim, *op. cit.*, p. 55.

deseo hacia el objeto y el deseo tiene la raíz en la carencia principal de ser. El deseo es un esfuerzo de cambiar la ausencia o la nada en la existencia o la presencia. Pero, cuando la ausencia se repleta de la presencia, el nuevo deseo la anula y hace la existencia en la nada. El *nim* de Manhae sólo muestra su cara un instante en el proceso dialéctico del movimiento.

3. 4. Negación y paradoja

Roland Barthes llama "grado cero" a la escritura, cuyo propósito es sólo una comunicación simple sin ninguna técnica literaria. Las palabras literarias son una desviación desde ese lenguaje ordinario. En el caso de la paradoja, aunque es una de las figuras retóricas, es otra desviación desde las expresiones de las retóricas ya acostumbradas en la poesía, la cual no da el sentimiento de la singularidad y la confusión, porque la paradoja es un modo extremo de transmitir lo que no podemos contener con las palabras existentes, dentro del límite de la lengua.⁵⁵² En el budismo se usa, con mucha frecuencia, las paradojas para hablar sobre la verdad más allá de los principios de la realidad fenoménica. La lengua es un obstáculo en el budismo para llegar a la iluminación:

⁵⁵² Así las paradojas nacen de la conciencia del límite de la lengua. La historia de Hermes, de la cual procedió la palabra "hermenéutica", nos explica que nuestra lengua es incompleta aunque funciona como un instrumento útil para acercarnos al arcano del mundo y transmitir nuestro pensamiento. Hermes, en el mito griego, es un mensajero entre los dioses y los hombres, es decir, es bilingüe, puede entender la lengua de los humanos y la de los dioses. Sin embargo, su trabajo trae siempre un problema. Por la diferencia de las dos lenguas y la imperfección del mensajero, el mensaje de los dioses es entregado envuelto en el paño de las palabras de los hombres, sin mostrar la verdad. David Courzens Hoy, citando a Sócrates, aclara ese atributo de Hermes: "En el Cratylus, por ejemplo, Sócrates señala a ese Hermes, el dios que inventó lengua y discurso, podía llamarse intérprete o mensajero pero también ladrón, mentiroso, o tracista. Las palabras, Sócrates dice, tienen el poder de revelar, pero también ocultan; el discurso puede significar todas las cosas, pero también cambia las cosas en estas o en esas. Por eso, Sócrates considera significativo que Pan, hijo de Hermes, tiene la parte de arriba suave divina y la de abajo fea como la de chivo, porque la lengua misma es dividida en dos elementos: lo verdadero y lo falso – si se acerca a la divinidad, será lo verdadero, en cambio, si se asocia con las maneras trágicas de hombre, será lo falso. Hermes no estaba jugando escapado de este conflicto, por lo que los mensajes de los dioses eran a menudo oraculares y ambiguos". David Couzens Hoy, *The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 1.

Dado que todos los seres son iguales que las ilusiones, lo es la lengua también. El sabio no tiene inquietud por la escritura, porque no se le adhiere. La escritura está separada de las cosas que quiere describir. Mejor dicho, la escritura no existía al principio. Eso es la liberación verdadera y el aspecto de esa liberación absoluta es de todos los seres.⁵⁵³

El camino de llegar a la iluminación se enfrenta con la pared de la limitación de la lengua. Por esa razón, Manhae menciona el límite de la lengua al expresar sobre *nim* o el amor por *nim*, y usa las paradojas en casi todos poemas.

La forma extrema de la desconfianza de la lengua es silencio. El silencio de *nim* también lo podemos relacionar con el pensamiento de que la verdad trasciende la lengua. Su silencio es igual que del estado transcendental en el budismo. En éste se encuentran varios términos difíciles de explicar con exactitud: *sunyata*, *nirvana*, *iluminación*, *manas*, *alaya-vijñana*, etc. Sólo nos acercamos a su superficie. Por ejemplo, el *sunyata* no se puede explicar con las palabras. *Manjusri*, *bodhisattva* de la sabiduría, dijo que el *sunyata* está más allá de la lengua, mientras que Vimalakirti mantiene silencio para negar hasta las palabras "más allá de la lengua". Así el silencio puede ser el origen de todas las acciones o las expresiones del lenguaje, a veces, la revelación del estado de iluminación. El silencio de *nim* es también el silencio paradójico: habla sin palabras.

Las paradojas en *Silencio de nim* tienen íntima relación con la expresión negativa, lo cual implica que la estructura básica del

⁵⁵³ Seokjeondanma, *La sabiduría de Prajnaparamita-sutra y Vimalakirti-nirdesa-sutra*, trad. por Weon-Seop Lee, Seúl, Hyeonamsa, 1976, PP. 178-179.

pensamiento se radica en el reconocimiento negativo. Los budistas piensan que el mundo fenoménico es un estado de ilusión temporal que carece de eternidad. No obstante, eso es sólo una enseñanza para que no se apeguen demasiado a la realidad superficial. La realidad sigue manteniendo su importancia aun en el budismo, porque se piensa que las actitudes y pensamientos se vuelven *karma*, que no desaparece, sino influye en el futuro durante varias vidas. El método del reconocimiento negativo es para mirar la realidad desde el mayor sistema del pensamiento, eliminar los dolores y encontrar su aspecto verdadero más allá del yo fenoménico, de modo que la negación es la premisa para afirmar al ser.

Las tres especies de paradoja, según la clasificación de Philip Wheelwright, son: la superficial, la poética y la ontológica. Ellas aparecen en todos los poemas del libro. Las dos anteriores (la superficial y la poética) son eficientes para la lectura de sus poemas como poemas de amor entre hombre y mujer. Pero en la poesía de Manhae siempre yace la base de que él quiere descubrir el secreto del ser y realizarlo en este mundo. Por esta razón, hay que considerar que las dos anteriores también pertenecen a la tercera, paradoja ontológica.

Las paradojas en la poesía de Manhae son difíciles de explicar. Si captamos la corriente principal de todos los poemas, las podemos comprender hasta cierto grado. Sin embargo, el entendimiento completo queda más allá de la lengua. Pero no podemos estar callados, no hay otra manera que acercarnos a ellas con las palabras. Las paradojas en este libro, según Jae-Hong Kim, se pueden clasificar en tres contenidos: la

sentimental, la de voluntad y la idealista.⁵⁵⁴ Vamos a citar un ejemplo de cada una. En el siguiente poema se ve la paradoja sentimental sobre los sentimientos de una mujer ante la despedida:

La flor es bella por su fragancia cuando se cae.
El sol es hermoso por su luz cuando se pone.
La canción es linda por su melodía cuando duerme
en la garganta.
Nim es precioso por su cara cuando se despide.

Si esa cara tan bella deja mis ojos para siempre,
mi tristeza será más dolorosa que cuando lloro.

«Cara de *nim* al irse»

«Cara de *nim* al irse» es un himno para el sufrimiento, la muerte y la extinción. “La flor que se cae”, “el sol que se pone”, “la canción que duerme en la garganta” y “*nim* que se despide” son las expresiones que nos dan la imagen de descensión. Son las paradojas que rompen la idea común de los lectores, quienes piensan que “la flor que florece”, “el sol que sale”, “la canción suave” y “ el encuentro de *nim*” son buenos. Estas paradojas exponen su secreto en los últimos dos versos del poema “Si esa cara tan bella deja mis ojos para siempre, / mi tristeza será más dolorosa que cuando lloro”. La narradora percibe la belleza en la despedida porque hay la certeza del regreso de *nim* y la esperanza del placer del encuentro de él. El verso “Si esa cara tan bella deja mis ojos para siempre” es la suposición de que el poeta deja de mirar a *nim* y no hay la posibilidad de su regreso. En este caso, la declaración paradójica se volverá mentira.

⁵⁵⁴ Cf. Jae-Hong Kim, *op. cit.*, pp. 203-207.

Por otra parte, describiendo el sentimiento cuando espera su regreso, el poeta menciona la flor, el sol y la canción, porque ese encuentro se relaciona con el principio que domina el universo. Es decir, después de caer la flor, florece la nueva, después de ponerse el sol, sale por la mañana y cuando entrena bien, la melodía dormida se transforma en el sonido. De la misma manera, ya que se fue *nim*, sólo le falta al poeta una cosa, el regreso de *nim*, pero mientras existe la fe de su regreso. El poema «Silencio de *nim*» es un buen ejemplo de la convicción del poeta: “nos despedimos, creyendo nuestro reencuentro”, “no me despedí de él”. Es una creencia del nivel religioso, lograda en el mundo de lo imaginación, diferente de la realidad o la razón. También en el poema «Obediencia» existe paradójicamente la convicción de la relación entre la obediencia y la libertad. Para el poeta, la libertad y la obediencia son palabras idénticas. La libertad o la liberación verdadera no es igual que el libertinaje. Provino de la restricción mental o la obediencia a *nim*. Esa obediencia no es por el forzamiento, sino por la voluntad: “Obedecer al que quiere obedecer / es más dulce que la libertad hermosa”. Aquí el poeta cree firmemente que controlarse a sí mismo y ejercitar las virtudes con la decisión voluntaria pueden traer el placer verdadero.

«Secreto de bordado» propone el principio del amor. “No termino este trabajo no porque no quiera hacerlo / sino porque deseo completarlo” es una metáfora eminente de la situación peculiar en la que no termina de bordar la bolsita para mantener la tensión del amor entre los dos aunque sea incompleto. Esa paradoja de voluntad nos confirma que *Silencio de nim* no es poesía de renuncia o pesimismo, sino de convicción y voluntad.

Si la paradoja sentimental es el modo de la transcendencia pasiva y estética, la de voluntad es la más positiva y activa.

La paradoja idealista se usa para expresar las enseñanzas budistas o el entendimiento metafísico:

HOMILÍA DEL MAESTRO ZEN

Escuché la homilía del maestro.

“No sufras de estar atado con la cadena de amor, córtala.

Y sentirás alegría” dijo en voz alta.

Él era tan tonto.

Aunque es doloroso atarse con la cadena de amor,
si la corta, es más doloroso que la muerte.

En la sujeción de amor, atar duro es soltar.

Por lo tanto, la gran liberación proviene de la sujeción.

¡*Nim!*

Por si tu cadena es débil para atarme,
la doblé con la cuerda de amor para ti.

En «Homilía del maestro zen» no se enfrentan el amor y la práctica religiosa, sino hay una muestra de que se comunican y se armonizan. El poema contiene la historia sobre el poeta quien reputa la homilía del maestro zen y transmite el sentido por el contraste entre la afirmación y la negación del amor. Esa diferencia de los dos viene de las visiones distintas sobre el amor; el amor del maestro significa una angustia, en cambio, el amor del poeta es el del destino entre el yo y *nim*. Aunque el amor por *nim* es doloroso como lo menciona el maestro, es una fuente de su felicidad. Desde este punto de vista ocurre el conflicto con el maestro.

La palabra “cadena” tiene doble sentido; uno es el sufrimiento, el otro es el atributo de su amor que es difícil de cortarse. Las enseñanzas del budismo explican que todos los sufrimientos se originan del apego, y nos recomiendan que escapemos de ese deseo:

Cruza la corriente,
esfuérzate por desechar los deseos.
Sabes que todo lo condicionado
es perecedero: trata de comprender.⁵⁵⁵

El poeta también sabe que el amor le da el dolor y la angustia, pero piensa que abandonar el amor será una desgracia tan grande. “Atarse con la cadena de amor” es una acción de poner al yo en la relación con *nim*, mientras que cortarla resultará vivir solitario como individuo aislado. Aunque en su poesía completar su amor depende de la voluntad del sujeto, no puede hacerlo solo. El amor siempre necesita dos sujetos. Mientras no desaparece el amor por la unión de los dos como en la última estrofa del poema «Aguántalo», no termina este sentimiento para encontrar a *nim* o unirse con él. Así que cortar la cadena de amor es más difícil que morir. El cumplimiento del amor se adquiere dentro de la relación con otro, basado en el deseo de la unión con él. Por lo tanto, abandonar el amor significa abandonar la perfección del yo. Para éste, la sujeción de amor no es la cadena de agonía, sino la manera de guiarlo a la puerta del yo verdadero. La “gran liberación” a través del amor es el modo de llegar a la iluminación que el poeta escogió. Bajo esa conexión, el poeta canta “cuanto más fuerte es la cadena de amor que ata a los dos, tanto más cerca queda el

⁵⁵⁵ *El camino de la verdad: las enseñanzas del Buda en el Dhammapada*, p.129.

nirvana”.⁵⁵⁶ Como lo que dice en el *Dhammapada*, el budismo nos enseña que tenemos que tirar el apego, el amor y el deseo para lograr la liberación; no obstante, Manhae dice no dejar la sujeción del amor. Él interpretó de forma positiva la precaución budista sobre el deseo humano, “desechar los deseos” no quiere decir que se tiren todos los deseos sino que tengan un deseo. Es decir, tenemos que canalizar los deseos hacia *nim*.

Ya hemos visto en los capítulos anteriores que el atributo de *nim* y del amor entre el yo y *nim* es indefinible con la lengua: “No será justo si digo ‘*nim* es hermoso’. / La palabra ‘hermoso’ es sólo para seres humanos, / y *nim* es tan hermoso que no es de este mundo” en «Cara de *nim*» o “Si nombras al amor con la palabra “amor”, / ya no es amor. / ¿Cómo se podría encontrar una palabra o una frase / para nombrar al amor?” en «Existencia del amor». Estas declaraciones son una prueba del pensamiento de que el ser es superior a la lengua. La verdad silenciosa no accesible por las palabras es muy parecida al concepto de lo Real en Lacan. Si bien lo Real es el significado final del signo que hemos buscado, trasciende la lengua y no podemos representarlo en palabra. Lacan pensó que el hombre es el ser lingüístico, y afirmó que lo Real es la zona inalcanzable. En cambio, Manhae, aunque reconoce el límite de la lengua, persigue la verdad trascendental utilizando la lengua. Finalmente cree en la posibilidad de llegar a la verdad.

Para Manhae, la escritura pertenece al mundo de *rupa* 色, es decir, el de materia. Dice en el artículo “Escritura y no-escritura”: “Si la no-escritura

⁵⁵⁶ Hye-Weon Lee, *op. cit.*, pp. 104-105.

es un camino de llegar al estado del buda, la escritura nos ayuda a entender nuestro atributo y a hacerlo puro, además es útil para nuestra vida... es posible ver la vacuidad en *rupa* y es posible encontrar *rupa* en la vacuidad, mejor dicho, ver la escritura en el *zen* y lograr el *zen* en la escritura".⁵⁵⁷ La no-escritura sola no puede ser completa por ser apego a la vacuidad y la escritura solo tampoco, por apegarse a *rupa*. Entonces, ¿cuál será su opinión sobre la literatura en defensa de la escritura? Para él, la literatura existe con las palabras, pero no existe sólo con ellas. Esta paradoja quiere decir que la literatura no puede existir sin palabras ni con ellas. Yong-Un Han, la definición de Ralph Waldo Emerson sobre las letras "la literatura es compuesta para conservar el caso de la vida", la interpreta: "Aunque es difícil captar el sentido exacto por las frases abstractas, creo que significa que la literatura es la expresión de letras para conservar un sitio inaccesible para los cinco sentidos y todas las sensualidades de los humanos."⁵⁵⁸ Yong-Un Han, dice Young-Ho Kim, debía de reconocer que Emerson le había dado más importancia al misticismo que al realismo al considerar toda la vida personal:

Si la literatura de la realidad sensible expresa la vida personal y su primera emoción real y superficial en la lengua directa, la literatura abstracta es un trabajo de corporeizar el fenómeno transcendental más allá de la realidad limitada, por ejemplo, el interior o espíritu de la vida, la especulación en la ilusión y la verdad inalcanzable. Por eso, Emerson define que el substancia de la literatura es el conjunto de las

⁵⁵⁷ Yong-Un Han, "Escritura y no-escritura" en *Jardín de zen*, núm. 4, 15 de octubre de 1935. Citado por *La poética de Manhae*, p. 90.

⁵⁵⁸ Yong-Un Han, "Una opinión sobre las artes literarias" en *La poética de Manhae*, p. 14.

filosofías, las religiones y las artes que tratan de conservar el mundo transcendental, lugar inalcanzable por los sentidos y la realidad fenoménica. Manhae está de acuerdo con su teoría de la literatura transcendental.⁵⁵⁹

Las paradojas adoptadas por Octavio Paz son iguales que las de Manhae, en el uso para expresar el secreto del ser o el instante de su presencia. Pero la opinión sobre los poemas, aparentemente, se ve un poco diferente de la del poeta coreano. La paradoja en Manhae es bajo la premisa de que la poesía no se puede ubicar completamente en las palabras poéticas. Al contrario, Paz opina que el poema es un órgano vivo autosuficiente como el mundo, donde anida la poesía. Aunque sea así, si consideramos que el encuentro de la poesía en un poema ocurre en el momento cuando se identifiquen las palabras y las cosas, se reconcilien todos los contrarios dentro de la imagen, es la misma descripción del instante en que el ser en sí se representa. El párrafo siguiente de Juan García Ponce sostiene esta suposición. Él apunta que aun cuando Paz habla con énfasis de la reconciliación con otro en la poesía (o en la creación poética), no cree que esa reconciliación o lo místico transcendental suceda sólo dentro del mundo formado de las propias palabras:

Pero esto no quiere decir que Paz sea un poeta de la poesía, en el sentido de que utilice como tema el hecho de la vocación poética para hacer posible su poesía, ni tampoco en el que lleva a sustituir la realidad de la obra poética por la

⁵⁵⁹ Yeong-Ho Kim, *op. cit.*, pp. 101-102

realidad a través de la creación; espera que ésta lo lleve a los orígenes, al centro mismo de las cosas, y su lucha con las palabras se basa en la resistencia de éstas a conducirlo por ese camino. Lo que el poeta busca es trascenderlas y llegar a través de ellas a penetrar el misterio; pero jamás espera encontrarlo en ellas, en la construcción de un puro mundo verbal.⁵⁶⁰

Como Octavio Paz, Yong-Un Han también reconoce que la imaginación de los poetas queda cerca del mundo de iluminación. A despecho de la incredulidad sobre la lengua, al mencionar al poeta que la usa, más bien, expone su confianza aunque es indirecto:

No se dan cuenta del ser de amor
siquiera los ojos y el corazón de *nim*.
El secreto del amor lo saben sólo la aguja
que borda en el pañuelo de *nim*,
el árbol floral plantado por él, su sueño
y la imaginación de los poetas. Lo saben sólo ellos.

«Existencia del amor»

Aquí, lo que nos llama la atención es que reconoce la existencia del poeta y expresa la confianza en su función. Manhae piensa que, aunque los poetas no pueden proponer el secreto del amor ante nosotros, al menos, pueden hablar sobre la substancia del amor. El poeta, pequeño dios, habla sobre el atributo substancial de las cosas en forma de imagen sin usar conceptos. Esa imagen es una representación del sentido intuitivo del

⁵⁶⁰ Juan García Ponce, *op. cit.*, p.20.

poeta sobre la substancia de la cosa. La intuición poética puede acercarse a la cosa misma, más que el entendimiento por los conceptos comunes.⁵⁶¹

SUEÑO SIN DORMIR

Una noche soñé sin dormir.
“¿Dónde se encuentra mi *nim*?
Iré por él.
Oh, espada,
enséñame el camino que llega a *nim*”
“Por el camino que pides
vendrá tu *nim* hacia ti.
Si te lo entrego, tu *nim* no puede venir.”
“Si lo alcanzo, no necesitará venir.”
“Si te traigo ese camino en que te visitará,
tu *nim* vendrá por otro camino.
Tú no podrás verlo aunque vayas.”
“¿Por qué no se lo da a mi *nim*?”
“Es igual al que te doy.
Cada persona tiene su camino.”
“¿Cómo puedo encontrar a *nim* que se alejó?”
“Llévate y entrégate al camino que vas a pisar.
Luego camina sin descansar.”
“Yo quiero, pero no puedo.
Porque en ese camino se encuentran tantos cerros y ríos”
La espada dijo “Entonces te doy en los brazos a tu *nim*”
Y me dio a mi *nim* en mis brazos.
Lo abracé con toda fuerza.

⁵⁶¹ Cf. Jun-Seop Seo, *op. cit.*, p. I-22-23.

Cuando mis brazos hirieron mi corazón,
el espacio que se cortó por mis brazos
se unió otra vez tras ellos.

Este poema consiste en la conversación entre la protagonista y la espada. Se desarrolla con la forma en que ella le pide a la espada el encuentro de *nim*. A diferencia de otros poemas en que aparecen el yo y *nim*, como dos protagonistas, en este poema la tercera persona, espada,⁵⁶² toma el papel importante. Cuando aparece la tercera persona, frecuentemente ejerce el papel negativo que impide el amor por *nim*. Pero, esta vez, la espada toma la iniciativa en la relación entre el yo y *nim*. Hye-Weon Lee analiza que la aparición de la espada es un aspecto de la intervención del Otro en la relación entre sujeto y otro en lo Simbólico.⁵⁶³ ¿Por qué de repente aparece el Otro en mayúscula? Hasta ahora, el *nim* ha sido otro y el Otro que preside el inconsciente, a la vez, el falo que pueda llenar la carencia. El poeta crea la espada porque, en el camino solitario de buscar a *nim*, quiere dividir al *nim* en dos: el *nim* silencioso y el Otro, reclamarle al Otro el camino de cumplir su esperanza, y depender de él. El Otro, aunque no lo puede dominar la conciencia, es también una parte del sujeto. Por consecuencia, el poeta muestra el proceso de la práctica virtuosa eficientemente, imitando la manera de la conversación del maestro zen. Al fin, podemos saber que la conversación en el poema «Sueño sin dormir» ocurre en la mente del poeta. Considerado este poema que busca un camino de verdad, todos los personajes en el poema: la narradora, la

⁵⁶² Gyeo-Jeon Han considera que la espada en este poema es el dios de la creencia popular. Cf. Gyeo-Jeon Han, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶³ Hye-Weon Lee, *op. cit.*, pp. 60-61

espada, incluso *nim*, serán uno idéntico. Jong-Ju Kim presta atención al material poético “sueño” que aparece hasta en el título:

El sueño es un drama corto en el que uno aparece con papel múltiple. Solo escribe el guión, construye la escena, dirige y actúa. Varios personajes son él mismo. En fin, el sueño es un monodrama donde uno ejerce todos los papeles. Así pues, la espada que aparece en este drama es el yo mismo y el *nim* que ha buscado la protagonista es el yo.⁵⁶⁴

Los versos más importantes para comprender el poema son “Por el camino que pides / vendrá tu *nim* hacia ti”. Con esa proposición, la discusión comienza. La narradora interpreta superficialmente que el camino del yo y el de *nim* son el mismo, y le pide a la espada que le entregue ese camino. Luego la espada contesta “Si te traigo ese camino en que te visitará / tu *nim* vendrá por otro camino”. Esta vez, le recomienda “¿Por qué no se lo da a mi *nim*?” Pero la espada contesta “Es igual al que te doy”. A través de las respuestas de la espada, ya podemos darnos cuenta de que el camino en el poema no es físico. Sin embargo, nuestra protagonista sigue creyendo que ese camino es el físico en que llegua a *nim* o la clave de encontrarlo. Las respuestas de la espada niegan el pensamiento de la narradora. Dice que cada uno camina por su camino y nadie puede ayudarle al yo a traer el camino. Él mismo tiene que buscarlo. El último consejo de la espada es “Llévate y entrégate al camino que vas a pisar. / Luego camina sin descansar”. Esto no es la presentación de la manera concreta de encontrar a *nim*, sino una lección tan abstracta. Durante la

⁵⁶⁴ Jong-Ju Kim, “La psicoanálisis de *nim* callado” en *Literatura contemporánea del mundo*, Seúl, Yeoleumsa, otoño de 1992, p. 54.

práctica larga, le llega al poeta un momento del encuentro de *nim*: “Lo abracé con toda fuerza”. En esta escena del abrazo, podemos imaginar el instante de iluminación. Pero este encuentro huele a la vacuidad. La substancia de *nim* que ha buscado el poeta es *sunyata*:

Cuando mis brazos hirieron mi corazón,
El espacio que se cortó por mis brazos
se unió otra vez tras ellos.

La palabra “espacio 空”, es reconocido por la gente que vive en el mundo influenciado por la cultura china como el “espacio vacío”, y éste nos recuerda a la “vacuidad”. Aquí podemos suponer el encuentro de *nim*, que el poeta ha anhelado. Eso es el encuentro de la vacuidad y de la nada. En el desarrollo del poema con el material poético, el sueño es muy intencional. El sueño, que abraza la conversación con la espada y el encuentro de *nim* como la piel del mundo, sugiere que todas las cosas fenoménicas en el mundo podrían ser una ilusión. Lo que nos interesa en los últimos versos del poema es que el objeto del abrazamiento en el momento de entender la ilusión del mundo fenoménico y la vacuidad de la verdad es el yo mismo: “mis brazos hirieron mi corazón”. Al fin, abrazar a *nim* es abrazarse a sí mismo y el camino de buscarlo es el de regresarse a sí mismo.

El último poema del libro, «Epílogo del amor», está lleno del presentimiento del encuentro. Pero ese encuentro significa un nuevo comienzo. El poeta ha superado la situación de la despedida por la realización del deseo y ahora está para empezar nueva vida con el encuentro de *nim*:

Nim, lo que borra la sombra del olmo pasando la mar
sin el cielo
no es la luz de la luna sino la del alba.
El gallo que agarra percha empieza a dar aletazos.
El caballo atado en el corral está listo para correr.
Sí, voy, ahora voy.

«Epílogo del amor»

El verso "No es la luz de la luna sino la del alba" nos advierte indirectamente que el estado de la despedida se reconoce como el de noche. Aunque hay luz, ella es de la luna. La luz de la luna es sólo el reflejo de la luz del sol, no es el sol mismo. Pero, el alba pronostica que luego va a salir el sol; como cuando se pasa la noche, se vuelve el día, después de la despedida, *nim* regresará naturalmente.

«Para los lectores», que corresponde al epílogo del libro, también tiene el escenario de la noche. El poeta termina el libro con "No sé cuánto se me pasó la noche. / La sombra pesada del monte Seorak está clareando. / Tiro la pluma esperando el toque de la campana del alba". Esa noche es la del 29 de octubre de 1925 y a la vez sugiere la noche de la época; el alba en el monte Seorak es también el alba en la nueva época.

La óptima situación de los humanos será vivir cómodo, armonizado con la naturaleza sin dudar el ser sí mismo. Sin embargo, ya nos alejamos demasiado de ese estado, porque ha crecido el deseo de saber nuestro ser y se ha investigado su secreto. Por lo tanto, no es tan fácil regresar a la naturaleza. Sólo nos queda la manera de recuperar la intranquilidad por

utilizar los pensamientos existentes (la filosofía, la religión, la literatura, etc.) como escaleras. Se puede presumir que el poeta, quien vivía un período de desgracia, escribió este libro por compromiso social. Aunque sea así, no podemos restringir la interpretación dentro de esa época. A pesar de vivir el poeta en un tiempo, su poesía vive más allá de él. No es la época de noche sólo la de Han Young-Un, porque *Silencio de nim* es la poesía sobre la substancia del ser, de que todo el mundo se ha angustiado, al menos, más de una vez.

CONCLUSIONES

Paz y Manhae empiezan su itinerario poético desde el deseo de encontrar la substancia del ser. Sus poesías son un proceso de realizar este deseo. Lacan explica la estructura del deseo con la comparación del inconsciente con la estructura de la lengua. Las etapas “lo Imaginario” y “lo Simbólico” se consideran en las leyes de la metáfora y la metonimia. Su teoría nos ayuda a entender al ser humano, destinado a perseguir el deseo de llenar “su carencia del ser”. No obstante, no coincide exactamente con la poesía de Paz y Manhae. La etapa de lo Real de Lacan es el mundo que está deslizándose hacia atrás de la representación de la lengua. Lacan dice que el hombre no puede llegar a la etapa de lo Real, porque, como Heidegger y Wittgenstein, él piensa que el hombre es el ser lingüístico. Ellos encierran al hombre en la casa de palabras, pero las imágenes y los sentimientos de los humanos quedan siempre más allá. En la poesía de Paz y Manhae, al menos, existe la creencia en el encuentro de su ser verdadero más allá de la lengua.

El nacimiento del hombre, es decir, el hecho de encontrarse arrojado en el mundo, es una irrupción abrupta de la exterioridad desconocida. La ruptura de la continuidad orgánica de la vida por la muerte causada por el nacimiento no nos permite ver el principio y el fin del universo, y esto nos produce el sentimiento de separación con todo cósmico. En consecuencia, dicho sentimiento nos hace irreconciliable la unión del yo y el mundo; el hombre siente la soledad en el universo. En ese momento, el mundo exterior y la heterogeneidad interior se vuelven el Otro. Así que la poesía de ambos poetas es un proceso de reconciliación entre el yo y el Otro.

Los poemas de Octavio Paz empiezan su camino largo con ese tema. Paz reconoce el yo y el mundo como dos ritmos dinámicos, y la mujer aparece para desarrollar esa intuición. Por eso, en el presente trabajo, hemos tratado de investigar sus aspectos y sus funciones en la poesía. El surrealismo influyó a Paz en el punto temático más que en el técnico. Los surrealistas piensan que la mujer es el doble del mundo y el puente para llegar al estado de lo absoluto. Aquél aparece, en sus poemas, a través del proceso que la naturaleza se transforma gradualmente en el cuerpo de la mujer, y éste, a través del amor entre el yo y el mundo. El mundo es un libro incomprensible, texto de signos incógnitos. El mundo es, en suma, esa otredad. Y el poeta juega con aquella otredad, buscando los caminos de reconciliación. El encuentro con la mujer en Paz constituye un microcosmos, el campo de juego del deseo de reconciliación. La imagen de la mujer es consoladora o esperanzadora como las figuras de la madre y la niña, y a veces se convierte en la creadora o la destructora. Después de la encarnación de la naturaleza como mujer, el esfuerzo de reconciliación entre el yo y el mundo a nivel macrocósmico, se realiza entre el yo y la mujer, a nivel microcósmico.

Este esfuerzo, Paz dice, también se concretiza en el acto de escribir poemas, porque la escritura del poema siempre oculta su sentido total como el cuerpo de la mujer. Su instrumento de reconciliación será el amor. Además, el poema mismo forma su propio mundo de erotismo, porque su lenguaje representa el universo erótico. El poema es el doble del universo, así que es un mundo donde ocurren atracción y repulsión, luchas y uniones entre las letras y los versos.

Aunque en la poesía de Paz la unión de los amados es el objetivo final, se destaca el principio de realizar el deseo, erotismo. Sus imágenes sobre el erotismo cósmico se concretizan gracias al tantrismo. En el hinduismo tántrico, se considera que el universo está formado de la armonización entre la energía principal masculina, Shiva, y la femenina, Sakti. Por lo tanto, la acción de los dos cuerpos enamorados representa la de ambos dioses. Así, el amor entre el yo y la mujer refleja el sistema del erotismo que cubre todo el universo. Entonces, la mujer es el motivo que desarrolla sus pensamientos del erotismo.

En el caso de Young-Un Han, la forma del ser aparece también como Eros. Si el objeto poético de Paz es la mujer, el de Manhae, *nim*. El proceso del desarrollo de *Silencio nim* es el esfuerzo de reconocer a sí mismo. Así que el encuentro de *nim* será el cumplimiento del reconocimiento del yo. El poeta coreano supone que el ser humano está constituido del impulso de Eros que anhela a *nim*. El hombre es el ser de deseo, y la esperanza de encontrar a *nim*, es decir, de llenar la carencia, es el fenómeno y el derecho naturales del ser. La carencia es simbolizada por el nombre *nim*. *Nim* es la parte de poder llenarla, a la vez, significa la substancia del yo. Por esa razón, *nim* aparece como el objeto del deseo en la poesía.

La relación del amor entre el yo y *nim* representa el movimiento dialéctico de la existencia y la ausencia. El amor es una especie de expresar el deseo, y el deseo radica en la carencia principal del ser humano. El deseo es un movimiento de querer cambiar la ausencia en la existencia. Sin embargo, en el momento de satisfacerse el deseo, el nuevo

deseo se levanta la cabeza. A la misma manera, *nim* aparece y desaparece en un instante. Él no se queda fijo en un lugar determinado.

Ambos poetas cantan el deseo del hombre hacia su ser por medio del amor. Es notable que los dos poetas de los dos mundos tan lejanos han comprendido el estado de la existencia humana como amor. Además ellos tienen el mismo punto de versificación, la revelación del ser: no proponen ningún Dios absoluto. Por lo tanto, no están sujetos a ninguna tradición del amor en particular. En el caso de Paz, absorbió tanto el amor occidental en el cual se admira a la mujer, como en los pensamientos de la India. Por otro lado, Manhae adoptó la forma de la idea budista y la tradición del amor confucianista. Por consecuencia, los sexos de los objetos de amor son diferentes: la mujer para el poeta mexicano y el hombre para el coreano.

Paz atribuyó el sexo femenino a su verdadero ser o al mundo que se enfrenta con el poeta, mientras que Manhae le otorgó el sexo masculino. Es interesante que se halla la simetría de los sexos entre los dos poetas. Paz ha escrito su poesía con el punto de vista masculino. Al contrario, en el amor, la mujer tiene el predominio. Mientras tanto, Manhae ha desarrollado su poesía con el punto de vista femenino. Pero en el amor el hombre queda en la posición alta.

Aparte del sexo de los objetos, hay una diferencia más en las descripciones del amor corporal. A medida que llega al último período, Paz identifica el amor de los amados con la relación entre el hombre y el Otro, y considera que el amor corporal es igual a la acción que realiza el principio del universo. En cambio, aunque Manhae no rechaza el amor físico, en su poesía casi excluye la descripción del amor corporal; esto se

debe tanto a la influencia del tabú confuciano como a la estructura poética. En su poesía, su *nim* es siempre ausente y antes del apogeo de amor no se puede encontrar; su encuentro es el final del amor.

Para Yong-Un Han, el yo es la reunión de los otros y los otros son la dispersión del yo. Entonces, él acepta la visión del budismo *mahayana* en que piensan el universo como una unidad, en la cual tu dolor es mío y mi dolor, tuyo. Por lo tanto, debe eliminarse la distinción entre tú y yo, y ejercerse el amor de ágape. El amor en la poesía de Manhae no es exclusivo. En cambio, para Octavio Paz la exclusividad es el elemento más importante en el amor bajo la idea occidental, ahí se destaca la diferencia entre dos poetas. A Paz le interesa más el amor de los amados reales: hombre y mujer, que representa el principio del universo erótico. Cree que puede alcanzarse el estado absoluto, por otro lado, Manhae no demuestra tanto la confianza en el amor entre sólo dos personas, porque su amor está apoyado en el amor más amplio, influido por la metafísica del budismo *mahayana*.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

POESÍA

Octavio Paz

A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones, México, Compañía Editora y Librería ARS, 1942.

Libertad bajo palabra, México, Tezontle, 1949; *Libertad bajo palabra; obra poética (1935-1957)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960; *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1988.

Salamandra (1958-1961), México, Joaquín Mortiz, 1962.

Blanco, México, Joaquín Mortiz, 1967.

Discos visuales, dibujos de Vicente rojo, México, Era, 1968.

Ladera este (1962-1968), México, Joaquín Mortiz, 1969.

Obra poética (1935-1988), Seix Barral, Barcelona, 1990; reimpresión en México, 1991.

* *Versiones y diversiones*, selección y trad. por Octavio Paz, Joaquín Mortiz, México, 1974; 3ª ed. 1990.

Manhae(Yong-Un Han)

Obras completas, Seúl, Shingu Munhwasa, 1973.

Silencio del nim, Seúl, Universidad de Seúl, 1996; la primera edición se publicó en 1926.

PROSA

Octavio Paz

Laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1950; 2ª ed., 1994.

- “Poesía mexicana moderna” y “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *Las peras del olmo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957; ed. revisada, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- “Dos apostillas: Asia y America”, *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966; Barcelona, Seix Barral, 1972.
- El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956; 2ª ed., corregida y aumentada con “Los signos en rotación”, 1967.
- Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967; 19ª ed., 1990.
- Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967; 2ª ed., 1969.
- Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Octavio Paz: los signos en rotación y otros ensayos*, prólogo y selección de Carlos Fuentes, Madrid, Alianza, 1971.
- Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1973; 3ª reimpresión de 2ª ed., 1990.
- “La búsqueda del presente”, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1992; 1ª reimpresión, 1992.
- “La tradición del haikú” y “El pensamiento en blanco”, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973; nueva edición corregida, 1992.
- “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos”, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983; 3ª reimpresión de 2ª ed., 1985.
- Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974; 1ª ed. en Biblioteca de Bolsillo, 1987.
- El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- “El surrealismo”, *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978; 2ª reimpresión, 1990.
- Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta, 1993.
- La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- “Estrella de tres puntos: el surrealismo”, *Estrella de tres puntas: Andre Bretón y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996.

- * *La hija de Rappaccini*, teatro, México, Era, 1990.
- * “Pesía en movimiento”, *Poesía en movimiento*, prólogo, México, Siglo XXI, 1966; 21ª ed., 1990.
- * *Solo a dos voces*, conversación con Julian Ríos, Barcelona, Lumen, 1973.

Manhae (Yong-Un Han)

- “El budismo que yo creo”, *Gaebyeok*, núm. 45, 1 de marzo de 1924.
- “Una historia de salvar la vida”, *Byeolgeongon*, tomo 2, núm. 8, 17 de agosto de 1927.
- “Sobre la creencia”, *Budismo*, núm. 96, 1 de junio de 1932.
- “Zen y yo”, *Budismo*, núm. 108, julio de 1933.
- “Escritura y no-escritura”, *Jardín de zen*, núm. 4, 15 de octubre de 1935.
- “Una opinión sobre las artes literarias”, *La poética de Manhae*, ed. por Bo-Sam Kim, Seúl, Minjok Munhwasa, 1983.
- Los ensayos de Han Yong-Un*, Paju (Corea del Sur), Samjungdang, 1993.
- “De la revitalización del budismo coreano”, *Artículos de Manhae Han Yong-Un*, Seúl, Jangseung, 2000.
- “El proyecto de reforma del budismo coreano”, *Artículos de Manhae Han Yong-Un*, Seúl, Jangseung, 2000.
- “La razón de la independencia de Corea”, *Artículos de Manhae Han Yong-Un*, Seúl, Jangseung, 2000.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Sobre Octavio Paz

- Borello, Rodolfo A. “Relectura de «Piedra de sol»”, *Cuadernos Hispano-americanos*, vol. 115, núm. 343-345, 1979.
- Chiles, Frances. *Mythopoesis in the Poetry of Octavio Paz*, tesis doctoral, Universidad Stanford, 1975

- Clinton, Stephen T. "Man and the Natural System in Two Poems of Ladera Este", *Journal of Spanish Studies 20 Century*, vol. 5, no. 3, 1977.
- Correa Pérez, Alicia. "El nacimiento de Octavio Paz en Taller", *Universidad Cristóbal Colón*, Veracruz, núm. 4, año 2, enero-abril de 1991.
- Dehennin, Elsa. "Stone and Water Imagery", *The Perpetual Present: The Poetry of Octavio Paz*, ed. Ivar Ivask, Norman (Oklahoma), The University of Oklahoma Press, 1973.
- Fein, John M. "La estructura de Piedra de sol", *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 78, enero-marzo de 1972
- _____. *Toward Octavio Paz: A Reading of His Major Poems 1957-1976*, Lexington (Kentucky), The University press of Kentucky, 1986.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- Franco, Jean. "¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz", *Revista Iberoamericana*, homenaje a Octavio Paz, vol. 37, núm. 74, enero-marzo de 1971.
- González, Javier, *El cuerpo y la letra: la cosmogonía poética de Octavio Paz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Guibert, Rita, "Octavio Paz", *Siete voces*, Entrevista, México, Novaro, 1974.
- _____. "Octavio Paz: Amor y Erotismo", *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 76-77, julio-diciembre de 1971.
- Jung, Kwon Tae. *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, , 1989.
- Kim Hong-Geun, "La conversación con Octavio Paz", *En busca del presente*, Seúl, Beomyangsa Chulpanbu, 1992.
- _____. "Unos problemas en los argumentos de la poesía posmoderna en América Latina", *Poesía y pensamientos*, Seúl, Goryeoweon, vol. 14, , primavera de 1993.
- Lee, Eo-Ryeong. *Estudios sobre la literatura del haiku*, Hongseong Sinseo, Seúl, 1986.
- Lemaitre, Monique J. "Análisis de dos poemas espaciales de O. Paz 'Aspa' y 'Concorde' a partir de las coordenadas del Y Ching", *Revista Iberoamericana*, vol. 40, núm. 89, octubre-diciembre de 1974.
- Magis, Carlos H. *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978.

- Min, Yong-Tae. "Haiku en la poesía de Octavio Paz", *Cuadernos hispanoamericanos*, Homenaje a Octavio Paz, vol. 115, núm. 1979.
- Miranda, Roberto Santiago. *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, tesis doctoral, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989
- Müller-Bergh, Klaus. "La poesía de Octavio Paz en los años treinta", *Octavio Paz*, ed. por Alfredo Roggiano, Fundamentos, 1979.
- Pacheco, José Emilio. "Descripción de Piedra de sol", *Revista Iberoamericana*, homenaje a Octavio Paz, vol. 37, núm. 74, enero-marzo de 1971.
- _____. "La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista Estaciones)", *Surrealismo / surrealismos: Latinoamérica y España*, Philadelphia, Department of Romance Languages, Universidad de Pensylvania, 1975.
- Phillips, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Ponce, Juan García. "La poesía de Octavio Paz", *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Remley Rambo, Ann Marie. "The Presence of Woman in the Poetry of Octavio Paz", *Hispania*, vol. 51, núm. 2, Estados Unidos, mayo de 1968.
- Rodríguez Padrón, Jorge, *Octavio Paz*, Madrid, Júcar, 1975.
- Sánchez, Alberto Ruy. *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mórtiz, 1991,
- Santí, Enrico Mario. "Esto no es un poema", *Archivo Blanco*, Equilibrista, México, 1995.
- Serrano, Pedro. *Ética y estética en la poesía de la modernidad T. S. Eliot y Octavio Paz*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Sucre, Guillermo. "Blanco: un archipiélago de signos", *Aproximaciones a Octavio Paz*, ed. por Ángel Flores, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- Taller (1938-1941)* (ed. facsimiliar), I-IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- Weinberger, Eliot. "Paz en la India", *Archivo Blanco*, Equilibrista, México, 1995.

Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento: dos poetas y lo sagrado*, El Colegio Nacional, México, 1993.

Sobre Manhae (Han Yong-Un)

Go, Eun. *Biografía de Han Yong-Un*, Koreaone, Seúl, 2000.

Han, Gye-Jeon(ed. y comentario). *Silencio del nim*, Seúl, Universidad de Seúl, 1996.

Kim, Dong-Guk. *History of Korean Literature*, Tokyo, The Center for East Asian Cultural Atudies, 1980.

Kim, Heung-Gyu, “La existencia de *nim* y la verdadera historia – la conciencia de la historia de Nagarjuna y la idea de Vimalakirti”, *Han Young-Un*, ed. por Bak Cheol-Hi, Seúl, Universidad Seogang, 1997.

Kim, In-Hwan, “La literatura y el pensamiento budista en Han Yong-Un”, *Estudios sobre Han Yong-Un*, intro. por Kim Hak-Dong, ed. por Kim Yeol-Gyu y Shin Dong-Uk, Seúl, Saemunsa, 1991.

Kim, Jae-Hong. *Estudios de la literatura de Han Yong-Un*, Seúl, Iljisa, 1996.

Kim, Jong-Ju. “La psicoanálisis de *nim* callado”, *Literatura contemporánea del mundo*, Seúl, Yeoleumsa, otoño de 1992.

Kim, U-Chang. “Un poeta en la época de apuros”, *Han Young-Un*, ed. por Bak Cheol-Hi, Seúl, Universidad Seogang, 1997.

Kim, Yeong-Ho. *Filosofía, temas y símbolos en la poesía de Walt Whitman y Han Yong-Un*, Seúl, Sasayeon, 1988.

Kim, Yong-Jik, “La influencia de R. Tagore en la poesía Han Yong-Un”, *Estudios sobre Han Yong-Un*, intro. por Kim Hak-Dong, ed. por Kim Yeol-Gyu y Shin Dong-Uk, Seúl, Saemunsa, 1991.

_____. “La poesía de Manhae Han Yong-Un y su sentido histórico”, *Han Young-Un*, ed. por Bak Cheol-Hi, Seúl, Universidad Seogang, 1997.

Lee, Eo-Ryeong. “La desconstrucción y la generación de los signos”, *Han Young-Un*, ed. por Bak Cheol-Hi, Seúl, Universidad Seogang, 1997.

Lee, Hye-Won. *La estructura de metáfora y el aspecto del deseo en Han Yong-Un y Kim Soweol*, tesis doctoral, Seúl, Universidad Corea, 1966.

Mun. Deok-Su. “La característica de *nim* en Han Yong-Un”, *Estudios sobre Han Yong-Un*, intro. por Kim Hak-Dong, ed. por Kim Yeol-Gyu y Shin Dong-Uk, Seúl, Saemunsa, 1991.

- Seo, Jun-Seop. "El mundo de la imaginación de Han Yong-Un y el poema <Secreto de bordado>", *Estudios sobre Han Yong-Un*, intro. por Kim Hak-Dong, ed. por Kim Yeol-Gyu y Shin Dong-Uk, Seúl, Saemunsa, 1991.
- Seong, Gi-Ok. "El sentido métrico de la poesía de Manhae", *Estudios sobre Han Yong-Un*, intro. por Kim Hak-Dong, ed. por Kim Yeol-Gyu y Shin Dong-Uk, Seúl, Saemunsa, 1991.
- Shin, Dal-Ja. *La femineidad en Soweol y Manhae*, Tesis doctoral, Seúl, Universidad Sukmyeong, 1991.
- Song, Uk. *Comentarios sobre Silencio de nim*, Seúl, Iljogak, 1997
- Yeom, Mu-Ung. "Un estudio sobre Han Yong-Un, *Han Yong-Un*, ed. por Bak Cheol-Hi, Seúl, Universidad Seogang, 1997.
- Yu, Geun-Jo. *Estudios comparativos sobre los poemas de Soweol y Manhae*, Tesis doctoral, Seúl, Universidad Dan-guk, 1983.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

- Aldridge, Alfred Owen. "The Purpose and Perspective of Comparative Literature", *Comparative Literature: Matter and Method*, Urbana (Illinois), The University of Illinois Press, 1969.
- Alifano, Roberto. "El Golem", *Conversaciones con Borges*, Madrid, Atlántida, 1986.
- Alquie, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- Anaya, José Vicente (selección, trad. y presentación). *Breve destello intenso: el haiku clásico del Japón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Anthology of Korean Literature: From Early Times to the Nineteenth Century*, compil. & ed. por Peter H. Lee, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1981.
- Barths, Roland. *Image-Music-Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1970,
- Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*, trad. por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.

- _____. *The Narrow Road to the Deep North and other travel sketches*, trad. & introd. por Nobuyuki Yuasa, Harmondsworth (England), Penguin Books, 1966.
- Bataille, George. *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- Bharati, Agehananda. *The Tantric Tradition*, Londres, Rider & Company, 1969.
- Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares", *Ficciones*, México, Alianza, 1992.
- _____. *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. "El Aleph", *El Aleph*, Madrid, Alianza, producida y distribuida por Patria en México, 1994.
- _____. *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- Bousóño, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética I*, Madrid, Gredos, 1985.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1980.
- _____. "La unión libre", *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1994.
- Cantella, Barbara Dianne. "Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú", *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núm. 89, octubre-diciembre de 1974.
- Capra, Fritjof. *The Tao of Physics*, Boston, Shambhala, 1991.
- Carpí, Lucía García de. *Las claves del arte surrealista*, Barcelona, Planeta, 1990.
- Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Chadwick, Charles. *Symbolism*, Cox & Wyman Ltd, Fakenham, Norfolk, 1970.
- Chuan-Tzu*, análisis y trad. por Carmelo Elorduy, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- Colección de sijo*, ed. por Nam-Seon Choi, Seúl, Hanseong Doseo, 1928
- Conze, Edward. *El budismo: su esencia y su desarrollo*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1997
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista: el estructuralismo*, la lingüística y el estudio de la literatura, Barcelona, Anagrama, 1978
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986.
- Donoban, Josepín. "Crucismo del estilo feminista", *Feminismo y la literatura*, Seúl, Munye Chulpansa, 1990.
- Durozoi, G. y B. Lecherbonneier. *André Breton: la escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976.

- _____. *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- El camino de la verdad: las enseñanzas del Buda en el Dhammapada*, trad. por Alberto Blanco, México, Árbol, 1990.
- Eliade, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Lbro 88, 1991.
- _____. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1992.
- Ellmann, Mary. *Thinking about Women*, Harcourt, Nueva York, Brace and World, 1968.
- Elot, T. S. "Tradition and the individual talent", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1948.
- Fernández, Justino. *Coatlicue, estética del arte indígena antigua*, México, Centro de Estudios Filosóficos, 1954.
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*, Nueva York, Panteon Books, 1982.
- _____. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", *Obras completas*, Buenos Aires, Amorroutu, vol. XIV, 1976.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*, México, Paidós, 1994.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gauthier, Xaviere. *Surrealismo y sexualidad*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- Giroux, Joan. *The Haiku Form*, Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1974.
- Guern, Michel Le. *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Gwak, Sin-Huan. *Conocimiento de I Ching*, Seúl, Seogwangsa, 1990.
- Hawkes, Terence. *Structualism & Semiotics*, Suffolk (England), Routledge, 1988.
- Heidegger, Martin. "Hölderin y la esencia de la poesía", *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Hoy, David Couzens. *The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- Huidobro, Vicente. "Arte poética", *Obra selecta*, Caracas, Ayacucho, 1989.
- Humphreys, Christmas. *El zen visto por Occidente*, Buenos Aires, Dédalo, 1976.

- I-Ching*, versión del chino al alemán con comentarios de Richard Wilhelm, trad. al español por D. J. Vogelmann, México, Hermes, 1993.
- Jung, Carl G. *Two Essays on Analytical Psychology*, Londres, Baillière, Tindall and Cox, 1928.
- Jung, Carl G., M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Joland Jacobi y Aniel Jaffé, *Man and his Symbols*, Nueva York, Laurel, 1968.
- Kim, Soweol. *Obras completas*, Seúl, Jipmundang, 1995.
- Kim, Yun-Shik & Kim Hyeon. *Historia de la literatura coreana*, Seúl, Mineum-sa, 1997.
- Weon-Jung, Kim. *Las costumbres de los chinos*, Seúl, Eulyu Munhwasa, 1997.
- Kristeva, Julia. "Madre ubicada en el centro", *Feminismo y la literatura*, Seúl, Munye Chulpansa, 1990.
- Lacan, Jacques. *Escritos*, tomo 1, 2, México, Siglo XXI, 1990.
- Lao Zi*, El libro de Tao, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Lecherbonnier, Durozoi-B. *El Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Lévi Strauss, Claude. *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- López Velarde, Ramón. *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Lyrics of the troubadours and trouvères: An anthology and a history*, trad. by Frederik Goldin, Nueva York, Anchor Books, 1973.
- Magnus, Bernd. *Nietzsche's Existential Imperative*, Indiana University Press, 1978.
- Mallarmé, Stéphane. "Prefacio", *Un tiro de dados*, México, Ditoria, 1998.
- Markale, Jean. *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1998.
- Martínez, José Luis. *Contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- _____. "Con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, Entrevista, año I, núm. 2, marzo-abril de 1940.
- Meuris, Jaques. *Magritte*, Köln, Taschen, 1993.
- Min, Yong Tae. *El Oriente en la literatura occidental*, Seúl, Goryeoweon, 1988.
- Nelli, René. *Los cátaros*, México, Roca, 1989.

- Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Nueva York, Universidad de Princeton, 1991.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1998.
- Platón, "Banquete", *Obras completas de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.
- Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York, Norfolk, 1954.
- _____ (trad.). *Shi Ching*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1976.
- Rawson, Philip. *The Art of Tantra*, Londres, Thames and Hudson, 1995.
- Raymond, Marcel. *De Baudelare al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés: historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 1999.
- Rougemont, Denis de. *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1993.
- Rubín, Mordecai S. *Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
- Sacred Books of China: The Texts of Confucianism*, vol. III: "The Li KI", trad. por James Legge, Delhi, Mmontilal Banarsidas, 1966.
- Salinas, Pedro. *Poesías completas (2)*, Madrid, Alianza, 1994.
- Sarduy, Severo. "Nueva inestabilidad", *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Schwartz, Benjamin I. *The World of thought in Ancient China*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1985.
- Seokjeondanma. *La sabiduría de Prajnaparamita-sutra y Vimalakirti-nirdesa-sutra*, trad. por Weon-Seop Lee, Seúl, Hyeonamsa, 1976.
- Shi Ching*, trad. y comentario por Sang-Jin Lee y Jun-Yeong Lee, Seúl, Jayu Mungo, 1994.
- Shim, Jae-Wan, *Sijo daejeon*, Seúl, Iljogak, 1984.
- Shin, Sang-Cheol. *La poesía moderna y el estudio de 'nim'*, Seúl, Simunhaksa, 1989.
- Showalter, Elaine. "Crítica feminista en la tierra baldía", *Feminismo y la literatura*, Seúl, Munye Chulpansa, 1990.
- Sijo daejeon*, selección & ed. por Jae-Wan Shim, Seúl, Iljogak, 1984.

- Singer, Irving. *La naturaleza del amor*, tomo 2, México, Siglo XXI, 1992.
- Spranz, Bodo. *Los dioses en los codices mexicanos del Grupo Bergia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Suzuki, Daisetz T. *The Essence of Buddhism*, Kyoto (Japón), Hozokan, 1968.
- _____. *On Indian Mahayana Buddhism*, ed. with an introduction by Edward Conze, Nueva York, Harper & Row, 1968.
- _____. *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 1993.
- _____. *Vivir el zen*, Barcelona, Kairós, 1995.
- Tagore, Rabindranaz. *El jardinero*, prólogo y trad. por Mauro Armíño, Madrid, EDAF, 1998.
- Thiher, Allen. *Words in Reflection*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- Underwood, Leticia Iliana. *Octavio Paz and the Language of Poetry: a Psycholinguistic Approach*, Nueva York, Peter Lang, 1992.
- The Book of Songs*, trad. por Arthur Waley, Nueva York, Grove Press, 1960.
- Wellek, René. "Name and Nature of Comparative Literature", *Discriminations: Futher Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971.
- Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain*, Indiana University Press, 1982.
- Yeol-Tse*, trad. y notas por Gyeong-Tak Kim, Seúl, Hanguk-Jayugyoyang-Chujinhyeo, 1969.
- Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1994.
- Zimmer, Heinrich. *Philosophies of India*, Princeton University Press, 1967.
- Zugazagoitia, Julián. "Preliminar", *Un tiro de dados*, México, Ditoria, 1998.

DICCIONARIOS

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

Diccionario de la sabiduría oriental: budismo, hinduismo, taoísmo, zen,
Barcelona, Paidós, 1993.

Enciclopedia universal ilustrada: Evrepeo-Americana, Madrid, Espasa-Calpe.

Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones,* México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Silva, Guido Gómez de. *Breve diccionario etimológico de la lengua española,*
México, Fondo de cultura económica, 1998.

APÉNDICE

SILENCIO DE NIM

– Han, Young-Un (Manhae)

Palabras superfluas (Prólogo)

No sólo el amado es *nim*,¹ sino todos los objetos añorados son *nims*. Si los seres humanos son *nims* del Buda, la filosofía es *nim* de Kant. Si *nim* de la rosa es la lluvia de la primavera, *nim* de Mazzini es Italia. *Nim* me ama tanto como lo amo.

Si el amor es libre, *nim* también será libre. Pero, la mera libertad te impone restringirte. ¿Tú también tienes *nim*? Si crees que lo tienes, no es tu *nim* sino tu sombra.

Escribo estos poemas por una oveja que se perdió en el camino de regreso en el campo del crepúsculo.

Silencio de *nim*

Nim se fue.

¡Ah, *nim* que yo amo se fue!

Por un sendero que rompe el verde

y yace en el bosque de maple,

él se fue dejándome lastimada.

El juramento firme e iluminado como la flor de oro
se hizo polvo frío

y voló con la brisa del suspiro.

El recuerdo del primer beso

me cambió el compás del destino

y desapareció por atrás.

Estoy sorda por sus palabras aromáticas.

Estoy ciega por su hermosura.

Amor es una cosa caprichosa de los hombres.

Aunque yo temía perderte cuando nos

encontramos,

la despedida es sorprendente

y el corazón me estalla de tristeza.

Más ya sé que

las lágrimas de la despedida rompen nuestro amor.

Ahora tiro la gran tristeza

en la fuente de nueva esperanza.

Así como cuando nos encontramos,

tememos la despedida,

nos despedimos, creyendo nuestro reencuentro.

¹ El amado o la amada en coreano.

¡Ay! aunque *nim* se fue,

no me despedí de él.

La canción de amor con melodías a raudales
gira alrededor del silencio de *nim*.

Despedida es la creación de la belleza

La despedida es la creación de la belleza.

La belleza de la despedida no se encuentra

ni en el oro de la mañana

ni en la seda negra sin tejer

ni en la vida eterna sin muerte

ni en la flor azul del cielo.

¡Ah, *nim*!

Sin despedida, no puedo morir en llanto

ni puedo revivir en la sonrisa,

oh, ¡despedida!

La belleza es la creación de la despedida.

No lo sé

En el aire sin viento

se cae una hoja de paulonia

rizando el silencio.

¿De quién es esa huella?

Al final de las lluvias

la nube se desliza por el céfiro.

Entre la abertura se ve el cielo.

¿De quién es esa cara?

Pasando el musgo del árbol profundo

que no tiene ninguna flor

el aroma desconocido acaricia

el cielo tranquilo sobre la torre vieja.

¿De quién es ese aliento?

Desde la fuente oscura

corre un arroyo sinuoso

tocando las piedras.

¿De quién es esa canción?

Pisando la mar con los pies de loto

tocando el cielo con las manos de jade

el arbol pinta el día que se cae.

¿De quién es ese poema?

La ceniza se hace aceite.
Mi corazón arde sin cesar
e ilumina la noche.
¿De quién es esta noche que cuida una llama
frágil?

Para olvidar

Aunque los otros piensan en *nim*,
yo quiero olvidarlo.
Cuanto más intento
tanto más pienso.
Nunca se me olvidaría.
Cuando trato de olvidarlo,
me salta su pensamiento.
Cuando pienso en él,
no puedo olvidarlo.
No quisiera olvidar ni pensar.
O quisiera dejarme olvidar y pensar.
Pero no puedo hacerlo.
No puedo escapar de él.

Tal vez podría olvidarlo,
pero me quedará sólo
el sueño y la muerte.

Ah, me hace sufrir
el esfuerzo de olvidar
más que el pensamiento mismo.

No te vayas

No son alas de amor las que abrazan al bebé
con los labios ansiosos por el cariño,
acurrucado en el pecho de su mamá,
sino la bandera de los enemigos.
No es la luz tenue emitida por la frente de buda,
sino los ojos brillosos del demonio.
No es la diosa de amor que no hace caso de la
corona
ni el mundo de oro ni la muerte
y se lanza el cuerpo y el corazón en la mar de
amor,
sino la risa de la espada.
Ah, ¡*nim*!

¡Mi *nim*, sediento de consolación!
Vuelve los pies atrás.
No te vayas para allá.
Te lo prohíbo.

La música de la tierra está durmiendo
en la sombra de la *altea*².
El sueño de la luz se zambulle
en la mar de la obscuridad.
El terrible silencio da una lección briosa
en los susurros de todos los seres.
Ah, ¡*nim*!
¡Mi *nim*, que quieres embriagarte
de las flores de la nueva vida.
Vuelve los pies atrás.
No te vayas para allá.
Te lo prohíbo.

¿Dónde está la doncella linda,
que recoge la casta juventud bautizada por un
ángel sagrado,
y la ofrece con su propia vida en el altar de amor?
¿Dónde está la lira extraña,
que regala el aroma dulce y claro
a una sola abeja nada más?
¿Dónde se puede encontrar la luciérnaga,
que entierra su ser entero en la montaña verde de
muerte
y taja la noche en dos partes con su luz?
Ah, ¡*nim*!
¡Mi *nim*, que quieres morir por la pasión!
Vuelve los pies atrás.
No te vayas para allá.
No lo prohíbo.

En ese país, no hay vacío.
En ese país, hay hombres sin sombra en batalla.
En ese país, tomando la clave de todas las vidas del
universo,
se para el gran tiempo que avanza
hacia la órbita estricta e inmensurable.
Ah, ¡*nim*!
¡Mi *nim*, que llamas la fragancia a la muerte!
Vuelve los pies atrás.
No te vayas para allá.
Te lo prohíbo.

² La flor nacional de Corea.

Noche de silencio

El cielo sin la luna,
la tierra sin el viento.
La gente no tiene voz,
Yo no tengo corazón.

¿El mundo es una muerte?
¿La vida es un sueño?

Poco a poco están quitándose
los hilos dorados de pensamiento sobre *nim*,
uno estaba sobre las cejas
otro, en la estrella del cielo.
Ya desapareció la sombra
de la reina de ilusión;
una mano tomaba la espada de oro
otra mano recogía las flores celestiales.
Ah, no sabía que habían muerto en lágrimas
el hilo del pensamiento sobre *nim*
y la reina de ilusión
tomándose las manos.

¿El mundo es una muerte?
¿La vida es lágrima?
Si es lágrima la vida,
¿la muerte será el amor?

Mí camino

Hay tantos caminos en este mundo:
en la montaña, caminos de piedra;
en el mar, caminos de barco;
en el cielo, caminos de la luna y las estrellas.
Pescadores dejan las huellas sobre la playa de
arena.
Las mujeres que recogen hierbas en el campo,
pisan las plantas aromáticas.
Los malos siguen los caminos malos.
Los buenos pisan el filo de la espada
por la justicia.
El sol del poniente pisa el crepúsculo.
Los rocíos matutinos de la primavera
se deslizan sobre las hojas de las flores.

Pero, para mí,

sólo hay dos caminos en este mundo:
uno es ser abrazada en el pecho de *nim*,
el otro, en el de la muerte.
En efecto, si no puedo estar en sus brazos,
otros caminos son más ásperos y dolorosos
que la muerte.

Ay, ¿quién lo hizo mi camino?
Sólo *nim* me puede hacerlo.
Sin embargo,
si él me ha trazado este camino,
¿por qué me ha hecho también el de la muerte?

Despierta del sueño

Si tú eres mi *nim*, me debes amar.
Todas las noches
sólo se oyen tus pisadas
fuera de la puerta de mi casa
y regresas sin entrar.
¿Será amor?
Ni siquiera me he acercado
a la puerta de tu casa.
Parece que el amor se encuentra
sólo en ti.

Si no hubieran sonado las pisadas,
no me habría despertado del sueño.
Yo había estado subiendo
a la nube del sueño.

Artista

Soy artista tan torpe.
Sin sueño me tendí en la cama
y dibujé con un dedo tu nariz,
tu boca y hasta tus hoyuelos
en las dos mejillas.
Pero no pude dibujar tus pupilas
que siempre tienen una sonrisa.
Ya las he borrado mil veces.

Soy músico tan humilde.
Aunque se fue mi vecino
y se callaron los grillos,
no pude cantar la canción

que me habías enseñado,
por vergüenza ante un gato adormilado.
Cuando deslizaba el viento en la puerta,
canté en coro al silencio.

No he de ser poeta lírico.
No quiero escribir alegría ni tristeza, ni amor.
Quiero escribir tu rostro, tu voz, tu paso.
Luego voy a describir tu casa, tu cama
y las piedritas en tu jardín.

Despedida

Ay, el hombre es débil, frágil y malvado.
No hay despedida en el amor verdadero.
¿Qué despedida podrá existir entre *nims*,
que cambian el amor por la muerte?
Las lágrimas de despedida son las flores de
espuma,
las campanillas pintadas de oro.

¿Dónde está el beso cortado por el cuchillo?
¿Dónde está el licor de despedida
hecho de las flores de la vida.
Y el anillo del adiós hecho de joya roja,
¿dónde está?
Las lágrimas son las perlas de la maldición,
los cristales de mentira.

La despedida de amor, al otro lado de la propia
despedida,
debe tener un gran amor.
O si no es un amor directo, será un amor indirecto.
Mejor dicho, ama a sí misma más que a su amado
de cuerpo.
Si ama a su amado más que su vida, no hay
despedida de amor
hasta que se cubra de musgo la rueda de tiempo
que gira eterno.

¡No, no!
En el amor de *nim* más verdadero que la verdad,
la despedida es más grande que la muerte.
Si la muerte es una gota de rocío frío,
la despedida es la lluvia de miles de flores.
Si la muerte es un astro luminoso,
la despedida es el sol sagrado.

Para amar a *nim* que ama más que su vida,
no se puede morir.
Para un amor verdadero, el vivir sufriendo
es mayor sacrificio que la muerte,
Lo más doloroso, el mayor agradecimiento
que no puede morir por el amor
es la despedida,
porque un amado sufre más la muerte de su amado
que la separación,
porque el amor no sólo vive en la llama roja o el
licor azul,
sino en los incorpóreos que se reflejan a distancia.
Por tanto, sin olvidar al amado en la muerte,
lo extraña en la despedida.
Por tanto, sin reír al amado en la muerte,
llora en la despedida.
Por tanto, sin pagar la alegría de la muerte
por el resentimiento de la despedida,
aguanta el dolor de la tristeza.
Por tanto, no hay amor más alto
que el amor de la despedida.

El amor verdadero trasciende el espacio.
Ama no sólo el abrazo del amado
sino también el adiós.

En el amor verdadero, no hay tiempo.
La despedida es la carne del amado
y el amor, la eternidad sin límite.

Al amar al amado verdadero,
la muerte es dar el cuchillo,
la despedida es dar las flores.
Las lágrimas de despedida son
la verdad, el bien y la belleza.
Las lágrimas de despedida son
Buda, Moisés y Jeanne d'Arc.

Por el camino cerrado

Aunque no eres la luna,
me iluminas el corazón
pasando montes y ríos.

Mis brazos son demasiado cortos
para tocar tu corazón

que se ve frente a mis ojos.

¿Quién te impide la llegada?
¿Qué me detiene la partida?
En las montañas no hay escalera,
en las aguas no se encuentra barca.
¿Quién quitó la escalera?
¿Quién rompió la barca?
Yo hago escaleras con jade
y construyo barcas con perlas.
Te añoro, tú no puedes venir
por el camino cerrado.

Castidad libre

Yo no te espero
sino se me hace esperarte.
En otras palabras, esperarte
no es castidad sino amor.

Dicen que soy atrasada de modas
por que guardo castidad.
No soy la que no entiende de modas.
He criticado varias veces
la vida y la castidad en serio.
No niego tajantemente lo sagrado(?)
de la unión libre.
A veces pensaba en la vida
que abandona el mundo
siguiendo a la Naturaleza.

Pero, al fin todo se dice y se actúa
según lo que quiera.
Me alimento del sufrimiento de esperarte.
Estoy creciendo gracias a las dificultades.
Mí castidad es de libertad.

Ojalá que te hagas uno

Oh, *nim*, si quieres llevarte mi corazón,
Llévatelo conmigo que lo tengo.
Por tanto, que me hagas uno contigo.
Si no lo quieres,
dame no sólo sufrimiento
sino hasta tu corazón entero.
Te pido tu corazón y tu ser.

Ojalá que seas uno conmigo.
Si no lo quieres,
devuélveme el corazón
y dame el sufrimiento.
Entonces con el corazón
amaré el sufrimiento que me das.

Barca y pasajero

Soy barca.
Eres pasajero.

Tú me pisas con los pies embarrados,
yo te abrazo y atravieso el agua.
Cuando te abrazo, puedo pasar todas las aguas
aunque sean rudas o serenas.

Cuando no vienes, te espero noche y día
en el viento y la nieve.
Apenas pasando el agua,
te vas sin voltear a verme.
Con todo
sé que siempre vas a regresar.
Cada día me envejezco por esperarte.

Soy barca.
Eres pasajero.

Más bien

Nim, ven acá.
Si no quieres,
más bien, vete.
Si vacilas en el camino sin venir, sin marcharte,
es como si me quitaras la vida
sin darme la muerte.
Si quieres regañarme,
hazlo en voz alta,
no en silencio.
La reprensión de silencio
me pica el corazón amoratado
como la aguja de hielo.
Si no quieres verme,
más bien, cierra los ojos.
No me mires de reojo.
La mirada de reojo

es como regalarme las espinas
envueltas en el paño del amor.

Mi canción

La melodía de mi canción
no se puede definir.
No se puede comparar
con las coplas mundanas.
Pero no le hago ningún caso,
porque mi canción debe ser diferente.
Las notas son para arreglar con firmeza
canciones defectuosas.
Las notas con la ilusión humana
tajan en pedazos canciones torpes.
Poner la melodía en la canción verdadera
es un insulto para la entraña de la canción.
Poner la melodía en mi canción
es como dañar con maquillaje la cara de *nim*.

Mi canción le hace llorar al dios de amor.
Mi canción cambia la juventud virgen
en el agua más transparente.
Mi canción se vuelve la música celestial
en el oído de *nim*,
se hace lágrimas en su sueño.

Yo sé que mi canción pasa las montañas y los
campos,
y es escuchado por él.
Yo siento que mi canción entra en su silenciosa
ilusión
y desaparece, cuando mi canción que vibra no
conoce la voz.
Cuando pienso que la escucha,
mi corazón dibuja con júbilo
las notas del silencio.

Si no fuera por ti

Si no fuera por ti,
en mis mejillas mofletudas
no habría arrugas.
Si no me hicieras falta,
no iría a hacerme vieja,
podría mantenerme como antes;

el momento en que me abrazabas.
Pero, puedo aceptar el envejecimiento,
las enfermedades e incluso la muerte
sólo por ti.
Si tú quieres darme la vida, dámela.
Si tú quieres darme la muerte, dámela.
Yo soy tú.

Sueño sin dormir

Una noche soñé sin dormir.
“¿Dónde se encuentra mi *nim*?”
Iré por él.
Oh, espada,
enséñame el camino que llega a *nim*”
“Por el camino que pides
vendrá tu *nim* hacia ti.
Si te lo entrego, tu *nim* no puede venir.”
“Si lo alcanzo, no necesitará venir.”
“Si te traigo ese camino en que te visitará,
tu *nim* vendrá por otro camino.
Tú no podrás verlo aunque vayas.”
“¿Porque no se lo da a mi *nim*?”
“Es igual al que te doy.
Cada persona tiene su camino.”
“¿Cómo puedo encontrar a *nim* que alejó?”
“Llévate y entrégate al camino que vas a pisar.
Luego camina sin descansar.”
“Yo quiero, pero no puedo.
Porque en ese camino se encuentran tantos cerros y
ríos”
La espada dijo “Entonces te doy en los brazos a tu
nim”
Y me dio a mi *nim* en mis brazos.
Lo abracé con toda fuerza.
Cuando mis brazos hirieron mi corazón,
el espacio que se cortó por mis brazos
se unió otra vez tras ellos.

Vida

Deriva en la mar fiera
un barco que se perdió en ancla y timón.
Se vuelve brújula, vía y brisa,
una esperanza que sueña la tierra dorada aún

virgen.

Navega en la mar de horror,
una parte toca al cielo, otra, el suelo.
¡Nim, abraza esta vida tan pequeña con toda la
fuerza!

Aunque se quiebre mi vida en tus brazos,
Los pedazos muertos por el amor
se volverán joyas preciosas
porque murió en el paraíso de júbilo.
Entonces los recogeré y tejeré un distintivo de
amor
para ponértelo en el corazón.
Mi vida es como una avecilla de desierto
que no tiene ni una rama para posarse.
¡Nim, abraza mi vida hasta que se rompa!
¡Besa los pedazos de vida uno tras otro!

Medida del amor

Cuanto más cosas alegres y bellas son, tanto
mejores.
Tu amor, en cambio, es mejor a medida que se
reduce.
Tu amor se encuentra entre los dos.
Para saber la cantidad de amor, no hay más
remedio
que medir la distancia entre tú y yo.
Así que, cuanto más lejos, más amor.
Cuanto más cerca, menos.
Un poco de amor me hace reír,
y al hacerse grande, me hace llorar.

¿Quién dice "lejos de los ojos, lejos del corazón"?
Aunque al irte te llevas el amor contigo,
lo que me hace llorar día tras día
sigue siendo el amor.
Si no lo es, me pregunto; ¿qué será?

Perla

Un día yo estaba recogiendo conchas.
Cuidaste mi falda del lodo.
En casa, dijiste que yo era como una niña
porque jugaba con conchas.
Luego saliste y regresaste con un diamante.
Y me lo regalaste.

Entonces saqué una perla en concha
y la puse en tu bolsillo pequeño.
¿Ahora en dónde estás guardando esa perla?
¿Por qué se la prestaste a otros un momento?

Samadhi³ de tristeza

La muerte clara como el azul celeste
purifica todos los movimientos.
La noche silenciosa, luz de vacío
reina sobre la tierra.
Siendo cuidadoso bajo la vela vacilante,
yace solo, ¡oh, nim!
Puse un barco floral sobre la mar de lágrima.
El barco llevando al amado se hundió en silencio.
Me volví vacía por *samadhi* de tristeza.

¡Mujeres embriagadas por la niebla de flor,
bambolean en la llanura juvenil!
¡Locos de amor, que toman la muerte por la pluma
de garza,
y beben las llamas del corazón como tomar
aguanieve!
¡Ah, los fracasados, enfermos de amor,
que aconsejan a su amor que se suicide!
Entrégate a mis brazos por amor derramado.
¿No te das cuenta que mis brazos son de tu amor
duplicado?

No dudes

No dudes.
No dudes de mí, que estoy lejos de ti.
La duda no me importa,
sólo te dará más dolor.

Cuando me abrazabas por primera vez,
me quité toda la ropa de la mentira
y puse mi cuerpo desnudo frente a ti
como cuando yo había nacido.
Hasta ahora, mantengo el mismo cuerpo
sólo frente a ti.

³ Concentración.

Si me encuentras algo impuro,
será sólo por mi deseo:
¿cómo te podré ofrecer un cuerpo puro
sin cambiar el primer corazón?
Si tú me ordenas,
me quitaré hasta la ropa de la vida.

Mi pecado, si es que lo tengo,
será sólo permitirme la tristeza
porque te extraño.
pues cometí una infracción contra tu ruego.
Cuando te fuiste, me besabas tanto
y me pediste que no me entristeciera por ti.

Pero, ¿me lo perdonas!
La tristeza por ti es mi vida.
Si no me perdonas,
voy a ser castigada tantas veces como
el número de las flores caídas
en la madrugada después de la tempestad.
No voy a rechazar la pena corporal,
envolverme en las cuerdas de tu amor.
También voy a recibir la pena libre,
pedirme miles de obediencias
bajo las leyes crueles de tu amor.

Sin embargo, si dudas de mí,
voy a igualar la culpa de tu duda
al pecado de mi tristeza.
No dudes de mí, que estoy lejos de ti.
No te agrandes el dolor en vano.

Tú eres

Cuando me miras, ¿por qué siempre te ríes?
Quiero ver tu cara ceñuda.
No voy a fruncirme cuando yo te mire.
Ya sé que no te gustará la cara enojada.
Pero, cuando los pétalos caídos del durazno
volaron, rozando tus labios,
yo quería llorar sin saber que arrugué la frente.
Así que me tapé la cara con un pañuelo
bordado con hilos de oro.

Felicidad

Yo te amo y a tu felicidad.
Deseo que todo el mundo te ame y a tu felicidad.
Pero, si existe la gente que te ame más que yo,
la odiaré porque odiarla será una parte de mi amor
por ti.
Así que el dolor de odiarla será también mi
felicidad.

Si te odia todo el mundo,
¿cuánto voy a odiarlo!
Si todo el mundo ni te amara ni te odiara,
ello sería mi infelicidad insoportable en la vida.
Si todo el mundo te ama y me odia por amarte,
no habrá la mayor felicidad en el mundo.
Cuanto más profundo es el río del rencor contra mi
-tanto más alto- es la montaña de mi felicidad.

Equívoco

¡Baja de allí!
Me estremeces, ¡ahora bájate!
Amor, ¿por qué bailas en la rama tan alta y
delgada?
¡Baja con cuidado agarrando las ramas!
Las hojas casi rozan los filos de loto.
¡Ahora baja!

“Sí, sí, aunque yo quiera bajar, no puedo.
Porque soy *nim* de todo el mundo como ya sabes.
No intenté rechazar tu llamada aromática.”
dice con sonrisa la media luna colgada
a las ramas del sauce.

Cubriendo con mis manos la vergüenza desnuda,
corrí a la cama y me acosté cerrando los ojos.
La luna que no quería bajar se acerca a gatas
y mira mis ojos escondido bajo la ventana.
De repente, la vergüenza se vuelve temor,
que me pone a temblar.

La noche está serena

La noche está serena,
el cuarto está limpio.
Puse la cobija doblada al lado
y me he sentado cerca de la hoguera.

No sé cuánto pasó la noche.
Las llamas se volvieron en la ceniza fría.
Pero, está cálido mi corazón que lo ama.
Antes de que cantara el gallo,
lo encontré y le dije algo.
O ¿lo habré soñado?

Secreto

¿Secreto? ¿dijiste “secreto”?
¡Cómo podría existir un secreto en mí!
Yo quería guardar el tuyo, pero
desafortunadamente no fue así.

Mi secreto pasando lágrimas entró en tus ojos.
Mi secreto pasando suspiros entró en tu oído.
Mi secreto pasando el corazón palpitante entró en
tu tacto.
Los demás secretos se hicieron pedazos rojos del
corazón
y entraron en tu sueño.
Ahora bien, me queda el último secreto,
que no se puede describir
como una música callada.

Existencia del amor

Si nombras al amor con la palabra “amor”,
ya no es amor.
¿Cómo se podría encontrar una palabra o una frase
para nombrar al amor?
Aunque tienen los labios rosas que sufren el peso
de sonrisa,
no podría rozarlo.
Siquiera los ojos de las olas otoñales
que reflejan el reverso de la tristeza escondidos
detrás de las lágrimas
no podrían iluminarlo.
Más allá de la nube que no tiene sombra,
más allá del barranco en que no suena el eco
y pasando la mar a que no se alcanza el corazón,
¿ser? Es ser.
En ese país no hay frontera,
la vida no es el tiempo.
No se dan cuenta del ser de amor
siquiera los ojos y el corazón de *nim*.

El secreto de amor lo saben sólo la aguja
que borda en el pañuelo de *nim*,
el árbol floral plantado por él, su sueño
y la imaginación de los poetas. Lo saben sólo ellos.

Sueño y angustia

Tan larga era mi angustia nocturna,
esperaba que mi sueño duraría tanto.
Pero en la mitad del camino
en busca de *nim*, me despertó.

Tan corto era mi sueño de madrugada,
esperaba que mi angustia sería tan breve.
Pero una y otra vez
era imposible saber su fin.

Si *nim* también tiene sueño y angustia,
jojalá
su angustia sea sueño y su sueño, angustia!

Vino

Con la cosecha de aromáticas uvas
maduradas en su punto
por las brisas de otoño y el sol de la mañana
yo hice vino.
El aroma del vino que fermenta tiñe el cielo
otoñal.
¡*Nim!* Te sirvo una copa de loto llena de vino.
¡*Nim!* Tómala de mis manos y moja tus labios
ardientes.

Cuando pasa esta noche,
ese vino se convertirá en lágrimas.
Ah, *nim*,
cuando pasa otra noche,
mis lágrimas serán otro vino.

Calumnia

Hay tantas calumnias y celos en el mundo.
Aunque te calumnien y envidien, no tengas
cuidado.
La gente chismosa se alegra de que

hasta el sol tenga sus máculas.
Tal vez te criticará porque no tienes nada
criticable.

Si bien dicen que el león adormilado es oveja
muerta,
no pueden llamarte cobarde por ser prisionero del
enemigo
para pasar una prueba.
Si bien juzgan obscena a una garza
que duerme junto a la gaviota sobre las arenas
blancas
por equivocarse la luz de la luna con los juncos,
no pueden llamarte renegado por haber entrado
en la casa verde atrampado.
Aunque te calumnien y envidien,
no tengas cuidado.

[?]

Despertada mi somnolencia
por los pasos alegres de *nim*,
me asomé a la ventana
resistiendo a los párpados pesados.
El aguacero soplado por el viento
pasa el pie de la montaña,
el son de la lluvia queda columpiándose
sobre las hojas de plátano en el jardín.
Al instante del encuentro del sentimiento y la
razón,
el demonio con la cara de hombre
y el ángel con el corazón de bestia
apenas se ven y desaparecen.

Un pequeño mono, dormido
con la melodía sonora del canto de *nim*,
se despertó del sueño triste
por la caída de un pétalo de flor.
Las lágrimas de la vela
que sola vigila la noche
caen en silencio, vencidas por su peso.
El alma ardiente en el fuego frenético
explora el nuevo mundo
en el polo norte de desesperanza.

¡La flor en el desierto,
la luna llena de noche oscura,

el rostro de *nim*!
Aunque no son rosas por florecer,
mis labios puros como jades blancos sin pulir,
no alcanzan a su boca que se baña en su sonrisa.
En el vidrio de la ventana aplastado por la luna
inmóvil,
sube y baja la sombra de un gato
que está limpiando sus pelos.
¡Ah! ¿buda o demonio?
¿La vida es una paja? y ¿el sueño, el oro?
Oh, pajarito,
que duerme en una rama que sacude el viento.

La caricia de *nim*

El amor de *nim*
es más caliente que el fuego del crisol,
pero su caricia es tan fría
que no pueden medir su grado.
Aunque he visto tantas cosas frescas y frías,
nunca he encontrado algo tan frío como sus manos.
Hasta el viento otoñal que hace llorar las hojas,
caídas en la mañana de escarchado crisantemo
no puede ser tan frío como su caricia.
En la noche de invierno
de la luna pequeña y estrellas punzantes,
hasta la nieve sobre el hielo
no es más gélida que su caricia.
Hasta la homilía del maestro *zen* fresca como el
néctar
no puede ser más fría que la caricia de mi *nim*.

La llama que arde en mi pequeño corazón,
sólo pueden extinguir sus manos.
El termómetro para medir el frío de su caricia,
no hay en ninguna parte sino en mi corazón.
Su amor es tan caliente que quema el monte de
inquietudes
y deseca el mar de lágrimas,
mientras que su acaricia es
tan fría hasta más no poder.

Rosa silvestre

Me dijiste que regresarías
antes que florecieran rosas silvestres.

Ya estamos al fin de la primavera.
Antes, yo esperaba su pronta llegada.
Ahora temo que haya llegado demasiado temprano.

Los niños me avisaron presurosos
que ya dieron flores en el cerro de atrás
y hice oídos sordos.
El viento desconsiderado sopla una flor
y la pone en el tocador.
Besando esa flor, le pregunto
“¿Cuándo floreciste tú?”
Sin decir nada,
la flor se ve multiplicada en mi llanto.

Te vi

Desde que te fuiste, no he podido olvidarte.
No es por ti sino por mí.

Yo, sin tierra donde pueda surcar ni sembrar,
no tengo nada que cosechar,
Cuando visité a un vecino para pedir prestado
papas o maíz,
él me dijo “al mendigo le falta la personalidad,
sin ella no merece vivir.
Así que ayudarte es un pecado.”
Al regresar oyéndolo, te vi
entre lágrimas a chorros.

No tengo casa; y por alguna causa ni registro civil.
“Al que no tiene registro civil, le falta derecho
humano.
¿Para qué te sirve la castidad sin ello?” dijo un
general para afrontarme.
Después de reclamarle,
el instante en que el rencor se vuelve tristeza,
te vi.
¡Ah, me di cuenta de que todas las éticas,
las morales y las leyes eran el humo
para el funeral de la espada y el oro!
¿Debo recibir el amor eterno?
¿Trazo en tinta en la primera página de la historia
humano?
¿O tomo hasta la borrachera?
Al no decidirme qué hacer,
te vi.

La lluvia

La lluvia, con la mayor autoridad
ofrece la mejor oportunidad.
La lluvia cubre el sol, el cielo y los ojos de todo el
mundo,
pero no cubre el relámpago ni el arco iris.

Quiero ser relámpago y montar el arco iris
para arrojarme en tus brazos de amor.
El día de lluvia,
si me acerco para robarte el silencio,
tu amo no puede darse cuenta.

Si vienes el día de lluvia,
voy a coser un impermeable de hojas de loto
y te lo mandaré.
Cuando vengas vestido de loto,
nadie te reconocerá en este mundo.
Si te me acercas para llevarte mis lágrimas,
eso será el secreto eterno.
La lluvia, con la mayor autoridad
ofrece la mejor oportunidad.

Obediencia

Otros dicen que aman la libertad,
pero yo quiero la obediencia.
Aunque no la desconozco,
sólo quiero obedecerte.
Obedecer al que quiere obedecer
es más dulce que la libertad hermosa.
Eso es mi felicidad.

No obstante,
si me dices que obedezca al otro,
no puedo obedecerle.
Porque, si obedezco al otro,
no podría obedecerte.

Aguántalo

No puedo más que despedirme de ti.
¡Nim! aguanta mi despedida.
Cuando pases el cerro, no te vuelvas para mirarme.

Mi cuerpo quiere entrar en un grano de arena.

¡*Nim!* si no puedes aguantar la despedida,
aguanta mi muerte.

El barco de mi vida está a punto de estallar
en el mar de sudor de vergüenza.

¡*Nim!* sopla con la boca
para hundirlo pronto,
y riete de él.

¡*Nim!* si no puedes aguantar mi muerte,
no me ames,
y no me dejes amarte.

Voy a desaparecer de tus brazos
sin dejar ningún rastro de mi cuerpo.
Por favor, *nim*, aguanta que tú y yo
seamos uno en el amor.

Así, no me ames
ni me dejes resistir a amarte,
¡oh, *nim!*

¿Cuál es la verdad?

Como el telón de seda levantado por la brisa
cubre el sueño de la doncella,
tu amor sin huella envuelve mi juventud.
La tierna sangre baila la música del paraíso
silenciosa y transparente,
un alma pequeña se duerme bajo la sombra
de las flores que llueven silenciosas.
Como la llovizna rodeada del sauce encorvado
se vuelve niebla verdosa,
el hilo infinito de tu afecto amarra mi sueño.
El corto sueño se da vuelta en la cama
por el deseo de seguir al viento
y el somniloquio presuroso en llamar
al hombre del otro lado del río
se columpia en la garganta.
Tal como sesga la luz de la luna
los rocíos del bosque en trizas,
el resentimiento de tu partida
corta mis entrañas en pedazos.

Fuera de la puerta, el arroyo deja de correr
para agregar más agua con mis lágrimas.
En el cerro de la primavera,
el viento loco espera mi suspiro

para añadir más fuerza y arrebatarse las flores.

Cielo del amor, mar de lágrimas

Por más alto que sea el cielo del otoño,
no tanto como el cielo del amor.
Por más profundo que sea el mar de la primavera,
no tanto como el mar de lágrimas.

Si bien me gusta el cielo del amor tan alto,
no le puede alcanzar mi mano pequeña.
Si bien no me hace daño el mar de lágrimas tan
hondo,
no lo pueden cruzar mis piernas cortas.

Si mi mano pudiera alcanzar el cielo del amor,
mientras más alto, más bello sería.
Si mis piernas pudieran atravesar el mar del llanto,
mientras más hondo, más misterioso sería.

Si derrumba el cielo del amor
y deseca el mar de lágrimas,
caeré en el cielo y me hundiré en el mar.

¡Ah, me imaginé que el cielo del amor era alto,
pero no lo es como la frente de *nim*.
¡Ah, me imaginé que el mar de lágrimas era
profundo,
pero no lo es como sus rodillas.

Para subir al cielo del amor y cruzar el mar de
lágrimas,
no necesita ni manos ni piernas,
basta con echarme en los brazos de *nim*.

El primer beso

No, no lo hagas, por favor.
No hagas como si no vieras.
No, no lo hagas, por favor.
No digas con los ojos y la boca cerrada.
No, no lo hagas, por favor.
Riéndote del amor caliente,
no llores por la pequeña vergüenza tan fría.
No, no lo hagas, por favor.
Recogiendo las flores del mundo para ti sólo,

no te estremezcas de excitación.
No, no lo hagas, por favor.
Tu sonrisa baila en mi corazón del destino.
No seas tan tímido,
no te avergüences tanto.

Homilía del maestro zen

Escuché la homilía del maestro.
“No sufras de estar atado con la cadena de amor,
córtala.
Y sentirás alegría.” dijo en voz alta.

Él era tan tonto.
Aunque es doloroso atarse con la cadena de amor,
si la corta, es más doloroso que la muerte.
En la sujeción de amor, atar duro es soltar.
Por tanto, la gran liberación proviene de la
sujeción.
¡Nim!
Por si tu cadena es débil para atarme,
la doblé con la cuerda de amor para ti.

Despidiendo a *nim*

Se va,
no porque él quiera irse,
ni porque yo quiera despedirlo.
Él se va.
Yo creía que sólo sus labios rojos, sus dientes
blancos
y sus cejas delgadas eran hermosas,
pero, su cabello de atrás como una nube,
su cintura como un mimbre y sus puntapiés como
los jades
son más preciosos ahora.

Sus pasos se alejan de mí,
y su cuerpo está parpadeando en el horizonte.
Cuanto más se aleja uno
tanto más se acerca su corazón,
cuanto más se acerca el corazón
tanto más él se aleja.
¿Será un pañuelo que él está agitando,
lo que se ve a lo lejos?
No, es una nube que vuela,

más pequeña que una gaviota.

Monte de diamante

¡Doce mil picos, Monte de diamante!
¿Cómo estás?
¿Sabes dónde está tu *nim* y qué está haciendo?
No sabrás que por ti, él arroja todas las religiones,
las filosofías,
los honores, las fortunas y cuanto tiene
al fuego ardiente en su corazón.

¿Eres tú el rojo en las flores?
¿Eres tú el verdor de los árboles?
¿Eres tú el embriagado por las hojas coloradas?
¿Eres tú el despertado por la nieve?

Conozco bien tu silencio.
Sé muy bien que,
ante la adoración inconsistente de los niños
chiquillos
guardas el silencio, aguantando la risa cínica.

Pero quédate con el cielo o el infierno.
Sé puro y simple como si durmieras sin sueño.
Yo no soy tan loco como para ostentar
que con un rastrillo corto
puedo recoger la flor de la otra orilla.
Así que trato de ser tranquilo y sencillo.
Le doy un beso al pedazo de nube de tu aliento.

¡Doce mil picos, Monte de diamante!
¿Te va bien?
No sabrás dónde está tu *nim* y qué está haciendo.

Cara de *nim*

No será justo si digo “*nim* es hermoso”.
La palabra “hermoso” es sólo para seres humanos,
y *nim* es tan hermoso que no es de este mundo.

No entiendo
por qué la naturaleza nos envió al *nim* tan hermoso.
Tal vez, será porque en la naturaleza
no hay nadie digno de él.

¿Dónde están los lotos como sus labios?

¿Dónde está el jade blanco como su piel?
¿Han visto las ondas como sus ojos, en un lago de primavera?
¿Han oído la fragancia como su sonrisa, en el sol de la mañana?
La música celestial es el reflejo de su canción.
Las bellas estrellas son la encarnación de sus ojos.

¡Ah! soy la sombra de *nim*.
Él no se puede comparar excepto con su sombra.
No será justo si digo “*nim* es hermoso”.

Sauce que he plantado

En el patio planté un sauce
para atar el caballo de *nim*.
Pero cuando él fue,
cortó una rama para hacer un látigo.

Yo también quiero azotar mi caballo
para seguir a *nim*.
Pero miles de ramas atan mis penas
año tras año.

Paraíso en zarzal

En las ramas de ciruelo que se veían muertas,
pone los botones de flor la nieve envejecida.
Es tan bella la primavera que llega en silencio.
¿Pero saben ustedes
que los aromas desconocidos del otro cielo
las trae la nieve envejecida
que lleva la muerte a las flores?

Las nubes finas, los arroyos delgados
y las montañas vacías.
Entre las peñas pálidas,
un maple colorado.
Las hojas coloradas cantan y lloran.
¿Saben ustedes
que la vida de la naturaleza proviene
del follaje verde del verano pasado
desaparecido con el sueño del viento de otoño.

Una hierba se vuelve buda,
El buda se vuelve hierba.

El cielo y la tierra son un solo nido,
todos los seres son un mismo pájaro.
Pongo la vida frente al espejo de la naturaleza.
Me despedí de *nim* para construir un paraíso
detrás del zarzal de sufrimientos.
¡Ah, qué feliz estoy!

¿Es cierto?

¿Es cierto?
Nim, dime sin engañarme.
¿Los que te habían alejado de mí,
te dijeron “No tienes a tu *nim*”?
¿Por ello, lloras escondido
y cuando te miran otros, cambias el llanto en risa?
Llorar es una cosa insoportable.
Es más amargo que la muerte
no poder llorar como quiera y tener que fingir
risas.
No puedo aguantar sin defenderte.
Voy a hacer una guirnalda con todas las flores de
la vida
y ponerla en tu cuello.
Luego, gritaré “Esto es *nim* del *nim*”.

¿Es cierto?
Nim, dime sin engañarme.
¿Los que te habían alejado de mí,
te dijeron “Te recuperaremos a tu *nim*”?
¿Entonces dijiste “Voy a vivir célibe”?
No puedo aguantar sin vengarme de ellos.
Voy a mezclar mi sangre con las lágrimas calientes
y derramarlo en sus espadas sedientas de sangre.
Luego, gritaré en llanto “Esto es *nim* del *nim*”.

Flor fue la primera en advertirse

Salí de la vieja casa
y encontré la primavera en otro pueblo.
A veces, mi sueño sigue la brisa de primavera
y llega a las ruinas antiguas.
El bastón, hundido en hierbas verdes y verdes,
me sigue con su sombra.

Mirando una flor sin nombre al borde del camino,
me senté para olvidar la pena.

En esa flor vi rocío todavía fresco.
Pero, fue ella la primera en advertir,
mi lágrima.

Himno

Nim, eres oro fraguado cien veces.
Deseo que recibas el amor celestial
hasta que el árbol se convierta en coral.
¡*Nim*, amor, primer paso en el sol de la mañana!

Nim, sabes bien que la justicia es pesada y el oro es
ligero.
Deseo que siembres las semillas de la fortuna
en el campo estéril de los mendigos.
¡*Nim*, amor, sonido escondido en la vieja
paulonia⁴!

Nim, quieres la primavera, el resplandor y la paz.
Deseo que seas *bodhisattva*⁵ de caridad,
que derrames lágrimas por los débiles.
¡*Nim*, amor, brisa primaveral sobre el mar glacial!

Visitando la tumba de Nongae⁶ como su novio

Río Nam que corre días y noches sin ir a ninguna
parte.
El quiosco Chokseok entre viento y lluvia,
vuela siguiendo el tiempo de flecha.
¡Nongae querida, quien me da llanto y risa a la
vez!
Tú eras una de las mejores flores en la tumba
Choseon⁷.
Por eso tu fragancia no se echa a perder.
Yo como poeta, me hago tu novio.
¿Dónde estás ahora?
Tú, la inmortal, no estás en este mundo.

Recuerdo tu época, aromática y afligida como una
flor,
cortada por la espada de oro.
La canción quedita y sedienta de aroma de licor,
hizo llorar la podrida espada enterrada en la celda.
El temeroso cierzo de las mangas danzantes,
pasando por el bosque florido del país de diablos
congeló el sol que caía.
Aunque mantenías tu pequeño corazón tranquilo,
yo siento tu temor.
Aunque tus ojos puros y bellos reían,
eran más tristes que lloraran.
Tus labios temblorosos cambiando del rojo al azul
y del azul al blanco,
¿son las nubes de risa por la mañana
o las lluvias de lágrimas por la tarde?
¿son el secreto de la luna de alba
o un símbolo de la flor de rocío?
Una flor en Nakhwadae, no recogida por tu mano
de cristal,
se enrojeció embriagada de vergüenza.
Los viejos musgos en la orilla, pisados por tus pies
de jade,
orgullosamente cubrió su nombre con un velo
verde.

Ah, llamo "tu casa" a esta tumba en que te
ausentas.
Si no existiera esa casa vacía,
yo no podría tener la oportunidad de llamarte.
Me gustan las flores,
pero no puedo recoger ninguna flor en tu casa.
Porque antes de cortar esas flores,
tengo que cortar mis entrañas.
Me gustan las flores,
pero no puedo cultivar ninguna flor en tu casa.
Porque antes de sembrar las flores,
tengo que sembrar las espinas en mi corazón.

Perdóname Nongae,
yo rompí la promesa.
Perdóname Nongae,
no yo sino tú que lloras de pena
en la cama solitaria.
Aunque yo grave "amor" en mi corazón en letras
doradas
y lo ponga como un monumento en tu templo,

⁴ Árbol cuya madera se usa para fabricar instrumentos musicales.

⁵ Es literalmente "un ser de iluminación". En el budismo *Mahayana*, el *bodhisattva* es un ser ideal que renuncia a entrar en el completo nirvana hasta que todos los demás seres estén liberados.

⁶ La *kiseng* (dama de compañía) que vivía el siglo XVI: cuando hubo la invasión japonesa, ella sedujo al general de los enemigos en el banquete y murió con él en el río *Nam*.

⁷ La dinastía que existía en Corea durante los siglos 14-20 (1392-1910). Cuando vivía el poeta, Manhae, Corea estaba bajo la gobernación del imperialismo de Japón.

no podría consolarte.
Aunque yo selle mi canción con lágrimas
y haga la misa tocando la campana con esa música,
no podría expiarme.
Yo sólo, según tu testamento,
nunca se lo daré a otra mujer
este inconcluso amor por ti.
Esto es mi juramento inolvidable como tu rostro.
Perdóname Nongae,
si me perdonas, desaparecerá mi pecado sin
penitencia.

¡Oh, Nongae, no puedes morir!
¡Tampoco puedes vivir ni un día!
Mi corazón que te ama, tan alegre y triste.
Para mí, la risa imposible de retener se vuelve
lágrimas,
las lágrimas imposibles de controlar, la risa.
¡Perdóname, oh, Nongae, mi amada!

Arrepentimiento

No te amaba suficiente,
cuando estabas junto a mí.
Yo tenía más confianza que amor
y más cuidado que placer.
Además, muy pobre e indiferente,
no te atendí bien
cuando estabas enfermo en cama.
Por tanto, después que te fuiste,
me quedan más lágrimas
de arrepentimiento que de dolor.

Razón de amor

Te amo no sin razón.
Otros me aman sólo la cara bonita,
tú me amas hasta las canas.

Te extraño no sin razón.
Otros me aman sólo la sonrisa,
tú me amas hasta las lágrimas.

Te espero no sin razón.
Otros me aman sólo la salud,
tú me amas hasta la muerte.

Tu carta

Cuando me llegó tu carta,
eché la azada en el jardín y la abrí.
La carta tiene muchos renglones con letras
pequeñas,
pero su asunto es tan sencillo.
Si fuera escrita por *nim*,
su historia sería sin fin
aunque fueran pocos los renglones.

Cuando llegó tu carta,
dejé de coser en el cuarto y la abrí.
En tu carta me enviaste un saludo,
pero ni una palabra sobre tu regreso.
Si fuera escrita por *nim*,
me anunciara su llegada
aunque no le interesara mi salud.

Cuando llegó tu carta,
apagué la olla de medicina y la abrí.
Tu dirección es un buque de guerra del otro país.
Si fuera enviada por *nim*,
me diría que había dejado el buque extranjero
aunque me mintiera.

Falsa despedida

¿Sabes cuándo tú y yo nos hemos despedido?
Aunque no es verdadera nuestra despedida,
es verdad que mis labios no alcanzan los tuyos.
¿Cuándo va a dejarnos la despedida mentirosa?
En vano está pasando año tras año.
Las dos flores de durazno en las mejillas,
¿cuántas veces tiene que rozarlas
el viento primaveral hasta que caigan?
Las nubes grises debajo de las orejas,
¿cuánto tiempo tienen que asolearse
para ser la blanca nieve?
Aunque los cabellos se vuelven canas,
el corazón se hace rojo.
Aunque se va enfriando la sangre,
las lágrimas se hacen calientes.
Aunque se derrumba el cerro de amor,
retozan las olas en el mar de esperanza.

Sé que esta "falsa despedida"
va a dejarnos algún día.
Pero, el día que nos quite la despedida con una
mano
nos traerá la muerte con la otra.

Si es un sueño

Si la sujeción de amor es un sueño,
el *vimukti*⁸ desde el mundo también lo es.
Si las risas y los llantos son un sueño,
la iluminación de vacuidad también lo es.
Si toda la *dharma*⁹ es un sueño,
lograré la inmortalidad en el sueño de amor.

Mirando la luna

La luna era luminosa y te extrañaba tanto.
Me desperté y salí al patio en bata.
Y sentada miré la luna por largo tiempo.

La luna se adueña de tu rostro poco a poco,
y ahora se ven claramente la frente ancha,
la nariz redonda y la barba hermosa.
El año pasado, tu cara se veía como la luna.
Esta noche, la luna es tu rostro.

Mi cara también se vuelve la luna,
porque la tuya es la luna.
¿Sabes que estoy convertida en la luna menguante?
Ah, mi cara se vuelve la luna,
porque la tuya es la luna.

Ley de causalidad

Te fuiste rompiendo el viejo juramento.
No puedo creer nuestra despedida
porque tu juramento era tan firme.
Yo sé que a mí volverás por el juramento
verdadero.

⁸ Liberación, emancipación.

⁹ Todas las leyes que construye nuestro verdadero ser o la doctrina del budismo.

Eso es la ley solemne de causalidad.
Espero que me beses otra vez antes de secarse
los labios que besaste cuando nos despedimos.

Sé que la despedida no era tu intención
de romper el viejo juramento.

Aun cuando no vuelvas,
no puedo poner mis labios
en la boca de los otros.

Somniloquio

"¿Para qué sirve el amor?
En el hombre verdadero no se encuentra
ni risas ni lágrimas.
¡Rompe el calabacino de amor con patadas,
y entierra lágrimas y rizas en el polvo!
¡Quiebra razón y sentimiento, y empólvalos!
¡Sube a la cima de la fugacidad,
baila mareado y canta loco!
¡Sirve el vino al amante y al diablo a la vez!
¡Ya seas tonto o loco o cadáver vivo!

¿Aunque te mueras, no puedes abandonar el amor?
¡Entonces, cuelga un carro en la cola del amor!
¡Y arrastrándolo a tus anchas,
descansa cuando quieras descansar,
duerma cuando quieras dormir,
vive cuando quieras vivir
y muérete cuando quieras morir!
Es estúpido que clave los pies del amor
y derrame lágrimas deteniéndolos.
No hay nadie en este mundo,
quien lleve la etiqueta "*nim*" en la frente.
Amor es la libertad absoluta,
la castidad es cambiable
y el salón de matrimonio está entre los árboles",
así grité en somniloquio.

Aún no desapareció en los rayos de tinieblas
la brillante sonrisa de *nim* como una estrella.
Las lágrimas que se retorcían en el país de sueño
mojaron mi almohada sin darme cuenta.
Perdóname, *nim*.
Aunque es la culpa del sueño,
si me castigas,

no quiero regañar el sueño.

Para Gyewoelhyang¹⁰

¡Oh, Gyewoelhyang!

Estás acostado en la cama de la tierra
sin quitarte la última sonrisa bella y tremenda.
Yo lamento tu afecto, adoro tu frío.

La gente que pesca en el río Daedong escucha tu
canción,
la que pasea de noche por el monte Moran mira tu
rostro.

Los niños recuerdan tu nombre vivo,
el poeta canta tu sombra muerta.

Todos mueren dejando su deseo incumplido.
Tú, ¿también dejaste un deseo o no?
Si lo dejaste, ¿cuál es?
Callas lo que quieres decir.

Tu anhelo rojo hecho el crepúsculo
quiere cortar el camino del cielo
y recobrar los días desolados que se caen.
Tu inquietud azul hecha un sauce
quiere atar con las ramas la primavera tardía
que se va por el camino de destino dejando las
flores atrás.

Te voy a traer las luces del alba sobre la mesilla de
oro,
poner una rama de ciruelo mojada en la primavera
junto a la cama donde estás durmiendo.
Durará una noche contigo o tal vez un invierno.
¡Oh, mi amada Gyewoelhyang!

Satisfacción

¿Hay satisfacción en el mundo?
¿Hay satisfacción en la vida?
Si es así, yo la encontraría también en mí.

Aunque existe satisfacción en el mundo,

¹⁰ La *kiseng* (dama de compañía) que vivía el siglo XVI: al general coreano le ayudó a matar a un general japonés y murió sin escapar. Su nombre quiere decir "la fragancia de canela lunar".

sólo, en frente de los hombres.

La distancia es igual a la de un brazo del hombre
y la velocidad se proporciona con los pasos del
hombre.

La satisfacción no se puede tocar ni se puede tirar.

Cuando consiguen satisfacción,
lo que se consiguió es insatisfacción,
y satisfacción sigue quedando en frente.
Si la satisfacción no es la propiedad subjetiva
de los ignorantes o los sabios,
será sólo la esperanza de los débiles.

La satisfacción es siempre un camino paralelo a la
vida.

Más bien, volviendo mis pies, pisaré rastros de
satisfacción.

Ah, llegué a la satisfacción.

Cuando el sueño como fosca y la ilusión como hilo
de oro
cubrían el montículo floral de *nim*,
ah, llegué a la satisfacción.

Proporción inversa

¿Es tu voz el silencio?
Cuando no cantas, escucho tu canción clara.
Tu voz es silencio.

¿Es tu cara la tiniebla?
Cuando cierro los ojos, puedo ver tu cara con
claridad.
Tu cara es tiniebla.

¿Es tu sombra la luz?
Después de ponerse la luna, tu sombra se ilumina
en la ventana oscura.
Tu sombra es la luz.

Lágrimas

Entre todas las que he visto,
nadie es más loco que el quien llama "perlas" a las
lágrimas.

Es más loco que el quien llama "rubi" a la sangre.

Sólo puede decirlo la solterona
que vaga por el cruce de tinieblas
después del desamor,
o el poeta que tiene el nervio deformado.
Si las lágrimas fueran perlas,
yo enterraría todas las perlas del mundo en el
polvo
excepto el anillo que *nim* me regaló como prenda
de confianza.

Nunca he visto un jade adornado de lágrimas.
tampoco he visto que se tomara el vino de lágrimas
en la fiesta de paz.
Entre todos los que he visto,
nadie es más loco que el quien llama “perlas” a las
lágrimas.

¡Pero, sí!
Las lágrimas que me dio *nim* son perlas.
Derramaré las lágrimas de perla por él
hasta que mi sombra se despida de mi cuerpo.
¡Ah! Día tras día escucho la flauta de jade con
suspiro
en el paraíso de lágrimas.
De miles de las corrientes de mis lágrimas,
todas las gotas son creaciones preciosas.

Oh, las perlas de lágrimas, la brisa del suspiro,
los tesoros infinitos que cubren el palacio de amor.
¡Ah! ¿Cuándo se llenarán el espacio y el tiempo
con lágrimas?
¿Cuándo se completará el mundo de amor?

Donde quiera

En la mañana, cuando lleno el lavabo de agua,
tú te vuelves las olas y acaricias la sombra de mi
cara
como si fuera un pobre bebé.
Cuando paseo por el jardín para olvidar la
inquietud,
tú te vuelves viento entre las flores
y untas mi corazón con la fragancia.
Cuando me acuesto cansada de esperarte,
tú te vuelves la vislumbre silenciosa
y me cubres la pequeña vergüenza con cariño.

Porque te encuentras dondequiera que alcance mi
vista,
te buscaba con ojos cerrados sobre las nubes y bajo
el mar.
Tu sonrisa se escondió en mi corazón,
me besó los ojos cerrados
y te burlaste de mí “¿Tú me ves?”.

Cara de *nim* al irse

La flor es bella por su fragancia cuando se cae.
El sol es hermoso por su luz cuando se pone.
La canción es linda por su melodía cuando duerme
en la garganta.
Nim es precioso por su cara cuando se despide.

Después de la despedida,
su cara se refleje en mis ojos de ilusión
será tan preciosa que no pueda mirarla
con los ojos sin lágrimas.
Su cara, al momento de la despedida,
la esculpiré en mis ojos.
Su cara se ve tan antipática para hacerme llorar
y no puedo ser alegre por tener que amar al *nim*.
Si esa cara tan bella deja mis ojos para siempre,
mi tristeza será más dolorosa que cuando lloro.

El primer *nim*

¿Quiénes son los *nims* que se encontraron al
principio
y cuándo se encontraron?
¿Quiénes son los *nims* que se despidieron al
principio
y cuándo se despidieron?
¿Se despidieron los *nims* que se habían encontrado
al principio
o se despidieron otros *nims*?

Creo que se despidieron
los *nims* que se habían encontrado al principio.
Al que encuentro y no despido no es *nim* sino yo.
Al que despido y no encuentro no es *nim* sino los
pasantes.
Cuando nos encontramos con *nim*, tenemos la
despedida,

cuando nos despedimos con *nim*, creemos en el reencuentro.

Es por la huella de la herencia, en que se despidieron de nuevo los *nims* que se habían encontrado al principio.

Así que, al que no encuentro no es *nim*, al que no despidió tampoco.

Nim me hace reír cuando nos encontramos.

Nim me hace llorar cuando nos despedimos.

El llanto de despedida es mejor que la risa de encuentro, la risa de reencuentro es mejor que el llanto de la despedida.

Ah, *nim*, ¿cuándo será la risa de nuestro reencuentro?

Cuculillo

Cuculillo llora con todo el corazón.
Si no le queda más el llanto,
llora sangrando.

¿Quién no ha sufrido la tristeza de despedida?
Mas yo que no puedo llorar
tengo envidia del cuculillo.

El cuculillo, ajeno a mi pena,
canta por mí "Regresa Regresa",
y no tengo adónde ir.

Mi sueño

Cuando pasees entre las sombras de los árboles en la madrugada,
mi sueño se volverá una estrellita y te cuidará en el cielo.

Cuando te echas la siesta cansado del calor en verano,
mi sueño se volverá el viento fresco y circulará alrededor de ti.

Cuando leas un libro de noche otoñal con silencio,
mi sueño se volverá un grillo y cantará "Cri-cri" bajo la mesa.

El momento cuando lloro

Dicen que "La mañana de flores abiertas,
la tarde de luna clara
y la noche de lluvia
son los momentos en que *nim* se extraña mucho".
Yo también lloraba mucho en esos momentos serenos.

Pero lloro más cuando mucha gente agrupada habla y juega.

Aunque los que tienen a sus *nims* dicen palabras dulces para consolarme, las escucho como burlas.

Entonces aguanto el llanto y las lágrimas dejo correr en las entrañas.

Después de leer "El jardinero" de Tagor

Amigo, mi amigo, como una flor sobre la tumba del amante
me haces llorar.

Como *nim* encontrado en la noche del desierto donde no queda ningún rastro del pajarito me haces alegre.

Eres el aroma de esqueleto que rompe la vieja tumba
y alcanza hasta el cielo.

Eres una canción de esperanza, desesperación que se canta entre las flores recogidas cuando te caes por otras ramas recorriendo las flores caídas para hacer un ramillete.

Amigo, que lloras por desamor.

Las lágrimas no pueden devolver las flores caídas a viejas ramas.

No derrames lágrimas en las flores caídas sino en las pajas bajo el árbol.

Amigo, mi amigo.

Por más aromática que sea la muerte, no puedes besar los labios del esqueleto.

No cubras su tumba con la canción de oro.

Ahí levanta el asta ungida de sangre.

La brisa primaveral dice que la tierra muerta se mueve

a través de la canción del poeta.

Amigo, estoy avergonzado.
Cuando escucho tu canción, me siento tan
avergonzado
y me estremezco.
Porque la escucho sola, separada de mi *nim*.

Secreto de bordado

Tengo hecho tus ropas;
andularios, toga y bata.
Lo que falta es bordar tu bolsita.

Esa bolsa se ensució de mi mano
porque cosía y dejaba, cosía y dejaba.
Aunque dicen que no tengo talento para coser,
nadie sabe su secreto excepto yo.
Al bordar la bolsa cuando me duele el corazón,
mi corazón entra por el ojo de la aguja siguiendo el
hilo de seda
y una canción clara que sale de la bolsa y forma mi
corazón.
Aún no se encuentra ningún tesoro que meter en
esa bolsa.
No termino este trabajo no porque no quiero
hacerlo
sino porque deseo completarla.

Fuego de amor

El fuego que se enciende en árboles, nos lo dio
Prometeo.
El fuego que arde en mi corazón danzante a la
música de
juventud,
me lo dio *nim* que se va.

¡Río Nam! abrazando el quiosco Choksok,
adormece la juventud de Nongue ¹¹ en los brazos de
las olas azules.
¡Río Daedong! frustrado de amor.
Recibiendo el beso del pico Moran

y maldiciendo la insensibilidad de Kewolhyang,¹²
corre las orillas de la isla Nungra.
Sabiendo que no podrán extinguir el fuego de mi
corazón
hasta con sus autoridades,
los he llamado por costumbre de hablar.
Si se puede apagar el fuego que estalla en el pecho
apretado por la tristeza amarga,
cuando cantan por la persona que extraña a *nim*,
¿porque a veces no pueden soltar palabras de la
garganta?
En los pechos de ustedes que otros no pueden ver,
yo veo las llamas ardientes.

¡Oh, cuando se unan las lágrimas de pasión de *nim*
y las mías de emoción,
con la primera gota de ellas apagaré el fuego de mi
corazón
y las siguientes derramaré en los pechos de
ustedes.

Amo "amor"

Tu cara es una estrella serena en el cielo
primaveral.
Te veo también la cara como la media luna
que sale entre nubes.
Si yo amara sólo la cara bonita,
¿por qué tengo bordado la estrella en mi almohada
en vez de la luna?

Tu corazón es un jade virgen sin tacha.
Te veo también el corazón como las joyas tan
bellas,
brillantes y duras.
Si yo amara sólo el corazón bello,
¿por qué lo hice mi anillo con jade en vez de
joyas?

Tu poesía es un sauce dorado
que brota por lluvia en la primavera.
Te veo también un poema
como una lira que florece sobre el mar negro.
Si yo quisiera sólo los versos hermosos,

¹¹ La *kiseng* (dama de compañía) que vivía el siglo XVI: cuando hubo la invasión japonesa, ella sedujo al general de los enemigos en el banquete y murió con él en el río *Nam*.

¹² La *kiseng* (dama de compañía) que vivía el siglo XVI: al general coreano le ayudó a matar a un general japonés y murió sin escapar.

¿por qué admiro el sauce en lugar de flores?

Cuando todos no me amaban, me amabas sólo tú.
Yo te amo. Amo tu "amor".

Si no me abandonas

Acostado en la cama entre sueños y viglias.
Una vela solitaria vigila toda la noche
como guarda diligente.
Si no me abandonas,
voy a ser una lámpara de la vida
para cuidar cien años de tu vida.

Al leer los libros sentada al escritorio,
si les pido a los libros,
me cuentan historias interesantes,
me cantan claras canciones
y me dan lecciones solemnes.
Si no me abandonas,
voy a ser una enciclopedia de obediencia
para responder a tu orden.

Al ver mis labios que esperan tu beso en el espejo,
el espejo honesto se ríe cuando me río
y se frunce cuando me frunzo.
Si no me abandonas,
voy a ser un espejo de corazón
para acompañar tu dolor y placer.

El momento en que te fuiste

Cuando te fuiste, no te pude besar
porque estaba enferma en el otro pueblo.
En aquel momento se encontraban unas hojas
coloreadas
por el viento otoñal.

En el tiempo de eternidad,
cortaré el momento en que te fuiste.
Si así, el tiempo se dividirá en dos pedazos.
Tu tienes una cola del tiempo y yo, la otra.
Cuando nos apretemos las manos,
voy a juntarlas en silencio.

La gente deseosa de escribir la infelicidad de otros,

no podría describir el momento en que te fuiste.
En el tiempo de eternidad,
cortaré el momento en que te fuiste.

Magia

Como la inundación de otoño le abate las hojas
caídas al arroyo,
tú me arrebataste alegría y placer.
Lo que me quedó en mi corazón es sólo un
padecimiento.
Pero no puedo odiarte,
porque antes de que fuiste, en cambio,
me habías quitado el padecimiento.
Si me quitaras los dos sentimientos a la vez,
no me quedaría nada en mi corazón.

Seré un astro en el cielo escondido detrás del velo
de nube.
Seré una perla en el mar y me volveré un botón en
tus zapatos.
Si recoges el astro y la perla, en que metes el
corazón
y los haces tu *nim*,
entonces le pones alegría y placer, por favor.
Si no puedes menos de dar el padecimiento
también,
robas tu dolor y se lo metes, por favor.
Pero no me enseñes la magia de quitar el corazón.
Por tanto, no es la muerte del amor la despedida de
hoy.

Tu corazón

Yo te vi las cejas negras y las orejas ovales,
pero no tu corazón.
Cuando estabas envolviendo una manzana
roja y grande para dárme la,
vi claramente que tu corazón entró en esa
manzana.

Yo te vi el vientre redondo y la cintura flexible,
pero no vi tu corazón.
Cuando estabas mirando mi foto y la de otra a la
vez,
vi claramente que tu corazón quedó verde entre

ambas fotos.

Yo te vi las uñas blancas de pie y los puntapiés
redondos,
pero no tu corazón.
Cuando estabas metiendo mi sortija en la bolsa al
irte,
vi claramente que tu corazón se escondió detrás del
anillo
cubriendo su cara.

La noche de verano es larga

Cuando estabas tú, la noche de invierno era corta.
Después de que te fuiste, la noche de verano se
hizo larga.
¿Tal vez, se equivocó el calendario?
Pero, la luciérnaga corre y el grillo canta.
Me di cuenta del rumbo de la noche larga.
La noche larga sale de la primera ola del mar
inquieto,
se vuelve la música triste y el desierto vasto,
y al fin, entra en la risa del diablo
pasando el castillo de desesperación.

Cuando vengas, voy a cortar la noche larga
en mil pedazos con la espada de amor.
Cuando estabas tú, la noche de invierno era corta.
Después de que te fuiste, la noche de verano se
hizo larga.

Meditación

Un bote de meditación
iba a la deriva en luz ondulante de la luna
y pasando el reino de las estrellas
llegó al otro cuyo nombre no se sabe.
Aquí se hicieron los hombres por la unión de la
sonrisa del bebé,
la mañana de la primavera y el sonido de la mar.
La gente de aquí no sabe la preciosidad del sello
real,
anda pisando el oro y no sabe amar la juventud de
la belleza.
La gente de aquí ama la risa y el cielo azul.

Cuando eché anclas en el palacio de este reino,
me pidieron que viviera con ellos.
Sin embargo, regresé para construir un paraíso
en el pecho de *nim* cuando viniera.
Llevando un abalorio blanco sobre la cabeza,
la luz de la luna está presumiendo
al ritmo de la hierba tierna que baila.

El Festival de la Vega

“Aunque me quede sin ti y tenga que amarme a mí
misma,
no seré la Vega en el cielo, nunca, nunca.”
Un día se lo dije a mi *nim* con la voz coqueta
mirando sus ojos.
Fueron las palabras que compadecían a la Vega,
condenada a reunirse una sola vez al año con su
pareja.
Fue mi juramento soberbio de que viviría toda mi
vida
ocupada en los besos de *nim*
como una mariposa embriagada de la peonía.

Ah, ¡qué inescrutable es el destino!
¡Qué difícil es cumplir juramento!
Desde que mi cabeza negaba el destino de la Vega
en tu pecho,
ya pasaron más de diez veces la Festival de la
Vega.
Las dos estrellas me perdonaron y se
compadecieron de mí.
No me han maldecido nada.

Todas las noches charlan divididos por la vía láctea
mirándose el uno al otro de dos lados oponentes.
En las riberas del río lechoso que se ríe,
los dos tiran agua y lo sienten.
Méten sus pies en agua acostados y inclinados a un
lado,
y cantan algunas canciones haciéndose no mirarse.
Ellos hacen un barco cada uno y los soplan
para que entreguen sus mensajes.
Leídas las cartas y están callados como si no
hubieran entendido.
Cuando regresan, no hacen más que sonreír
callados.

Esta noche es del Festival de la Vega.
 Ellos se ponen los abrigos de loto
 arrugados con el hilo de orquídea.
 y llevan los alfileres de frutas de canelo
 cuyos abalorios tienen siete colores.
 Sus mejillas imaginan que se embriagan con el
 vino de la boca,
 pero ya están enrojecidas por la pasión vencida del
 placer.
 Al cruzar el río por el puente *Ojak*¹³, revisan las
 espaldas de sus abrigos.
 Cuando se abrazan en medio del puente, el llanto y
 la risa se mezclan.
 Y luego muestran sus respetos a cada uno.
 Ah, ¡qué inescrutable es el destino!
 ¡Qué difícil es cumplir el juramento!

Vi que el amor de ellos estaba expresado.
 Pero el verdadero amor no se puede expresar.
 No lo pueden ver mi amor.
 La divinidad del amor no consiste en su expresión
 sino en su secreto.
 Aunque me atraigan a vivir en el cielo, no lo haré.
 Esta noche es Festival de la Vega.

Arte de vida

Sin darme cuenta, di un suspiro,
 que se hizo viento primaveral
 y hace las flores de escarcha en el espejo
 donde se refleja la cara enflaquecida.
 Nada se ve caliente alrededor de mí
 excepto el viento primaveral de suspiro.
 Las lágrimas que corren sin fin se vuelven
 cristales
 y reflejan el paisaje de tristeza claro y sagrado.
 Para mí si no fueran los cristales de lágrimas,
 no hay ningún tesoro en el mundo.

El viento de suspiro y los cristales de lágrimas
 son las cosechas del afecto de que añoro a *nim*
 despedido.
 La tristeza dolorosa me da ánimo y energía,
 y mantiene mi vida pequeña como la del cordero.

¹³ El puente que se pone sobre la vía láctea por los cuervos y las urracas en el día del Festival de la Vega, por el cual se encuentran la Vega y la Altar.

El suspiro y las lágrimas que me da *nim*
 son un arte de vida.

Juego de flores

Cuando plantabas azaleas, me dijiste
 “Cuando florezca, vamos a jugar con ellas.”
 Ya están marchitándose las flores
 y tú no regresas, ¿has olvidado la promesa?

Yo sola juego con dos manos;
 un estambre rojo en una mano,
 un estambre blanco en la otra.
 La mano que gana será tuya
 y la mano vencida, mía.
 Aunque sea así,
 si regresas y juego contigo, yo tomaré el rojo
 y tú, el blanco.
 Entonces te vas a perder siempre.
 No porque yo quiera vencerte sino porque quieres
 perder.
 Voy a pedir un premio si te gano el juego.
 En tal caso te vas a sonreír y besarme las mejillas.
 Ya están marchitándose las flores
 y tú no regresas, ¿has olvidado la promesa?

Al tocar el arpa

Para olvidar la pena toco el arpa bajo la luna.
 Antes de terminar el primer canto,
 las lágrimas me cubren los ojos.
 La noche es un mar y las cuerdas son arco iris.
 Los sonos alternan de bajo al alto, del alto al bajo,
 y columpias sobre las cuerdas del arpa.
 Cuando el último sonido desaparece
 siguiendo el viento hacia la sombra del árbol,
 tú me miras sin ánimo y cierras los ojos.
 Ah, siguiendo el sonido que desaparece,
 te cierras los ojos profundos.

Ven

Ven.
 Ya es la hora de que vinieras.
 Ven pronto.

¿Sabes cuándo tienes que venir?
El momento en que tienes que venir
es cuando estoy esperándote.

Ven a mi jardín, donde hay flores.
Si tienes alguien que te siga,
escóndete dentro de una flor.
Luego voy a sentarme como una mariposa
sobre la flor en que te hayas escondido.
Entonces no puede encontrarte el que te siga.
Ven.
Es hora de que vinieras.
Ven pronto.

Ven a mis brazos, donde está el pecho suave.
Si tienes alguien que te siga,
pon la cabeza en mi pecho.
Mi pecho es tan suave como el agua cuando lo
tocas,
en cambio, por tu seguridad me transfiguro
en una espada de oro o un escudo de hierro.
Aunque mi pecho se vuelva una flor pisada por la
herradura,
no se puede separar tu cabeza de mi pecho.
Entonces no puede tocarte la persona que te haya
seguido.
Ven.
Es hora de que vinieras.
Ven pronto.

Ven a dentro de mi muerte,
siempre preparada por ti.
Si tienes alguien que te siga,
quédate detrás de mi muerte.
En la muerte, la fugacidad y la omnipotencia son la
trinidad.
El amor de la muerte es la infinitud y la eternidad.
Ante la muerte, el buque de guerra
y el afuste se convierten en polvo.
Ante la muerte, los fuertes y los débiles son
amigos.
Entonces no puede alcanzarte el que te siga.
Ven.
Ya es hora de que vinieras.
Pronto.

Placer

Nim, ¿crees que estoy bien como cuando estabas
conmigo?
Entonces no puedes decir que me conoces.

Desde que te fuiste lejos dejándome sola,
he tenido menos alegría que el rastro del ganso
silvestre
en el cielo oscuro de otoño.

No río como reía sin querer cuando miraba en el
espejo.
No planto flores ni las riego ni las cuido.
No me gusta escuchar las palabras que susurra
la sombra silenciosa de la luna junto a la ventana.
No me es agradable hasta la frescura del bosque en
la montaña
después de pasar el aguacero por el cielo de verano
seco y caluroso.
No tengo ni compañero ni juguete.

Desde que te fuiste, se me quedó un placer
incomparable.
Es llorar a veces, hasta no poder más.

Espera

Tú me haces esperarte día tras día.
Cuando la sombra de las montañas cubre la casa
del campo,
te espero sin promesa en el bosque fuera de la
aldea.
La flauta de los pastores que regresan con sus
vacas se ahoga a sí misma.
Los pájaros que vuelven a los árboles lejanos
nadan en la niebla de la tarde.
Terminado el juego con el viento, se quedan
quietos los bosques.
Es una expresión de que se compadece en mí.
Cuando se duermen las orillas de arena
curvas siguiendo el arroyo en los brazos de la
obscuridad,
vuelvo a casa despacio dejando la huella del
suspiro en el cielo.

Tú me haces esperarte día tras día.
Cuando la boca de las tinieblas traga el crepúsculo,

te espero apoyándome en la puerta como un trazo
de madera.

Las estrellas iluminan con los ojos dorados de
nuevo

y me saludan con las cabezas inclinadas.

Entre las hierbas, los insectos con las canciones
extrañas

ofrecen la noche de paz que descansa la guerra de
todas las vidas del día.

Cuando el viento poco serio me burla
por pisar con ruido las hojas de loto en el lago
cuadrado,

mi pensamiento remoto se vuelve resentimiento
agudo.

Tú me haces esperarte día tras día.

Cuando el tiempo que camina con pasos crueles
azota todas las esperanzas hacia la noche,
te espero acostada en la cama solitaria.

La depresión atmosférica en mi corazón
causa tormentas en la costa de la vida
y despoja de *Tres Mil Mundos*¹⁴.

El mono que ha perdido su pareja
está sofocado en el bosque por su aliento.

La Gran Filosofía, llave del universo y la vida
se realiza en la Plenitud del dolor.

Mi espera me busca sin encontrarme
y se pierde hasta ella misma.

Epílogo del amor

Sí, voy, ahora voy.

Queriendo encender la lámpara con prisa puse la
vela al revés.

¡Oh! los otros hablarán mal de mí.

Nim, así tengo prisa.

Me reprendes mi flojera diciendo "Mira, prisa es
pereza."

Cómo no podría escuchar tu reprensión con gusto.

Sólo temo que se perderá el ritmo del arpa que
estás tocando.

Nim, lo que borra la sombra del olmo pasando la
mar sin el cielo

no es la luz de la luna sino la del alba.

El gallo que agarra percha empieza a dar aletazos.

El caballo atado en el corral está listo para correr.

Sí, voy, ahora voy.

Para los lectores

Lectores, me da pena aparecer como poeta ante
ustedes.

Me imagino que se entristecerán de mí y estarán
tristes a su vez cuando lean mis poemas.

No espero que mis poemas sean leídos hasta por
los descendientes de ustedes.

En la época de ellos, leer mis poemas puede ser
como oler crisantemos secos, sentado en el bosque
floral de la primavera tardía.

No sé cuánto se me pasó la noche.

La sombra pesada del monte Seorak está
clareando.

Tiro la pluma esperando el toque de la campana
del alba.

29 de agosto de 1925 – fin –

¹⁴ Es el mundo de tres mil veces del Gran Mil Mundo. En el budismo, mil veces del mundo se llama el Pequeño Mil Mundo, mil veces del Pequeño Mil Mundo se llama el Medio Mil Mundo y mil veces del Medio Mil Mundo se llama el Gran Mil Mundo.

LAGO

– A Octavio Paz

Cuando sa vaso de agua,
 c n
 a n u

el espacio se llena en un instante
con la luz que el agua deja.
Cuando yo muera en la tarde,
el vacío de mi cuerpo se irá
en busca de mi ausencia.