



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

POLARIDAD - UNIDAD,

caminos

hacia OCTAVIO PAZ



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

**TESIS DOCTORAL
LETRAS HISPANICAS**

MARGARITA MURILLO GONZALEZ

MEXICO, D. F.,



**FILOSOFIA
Y LETRAS**

*TLH 85
MUR*

1985.



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.

1914 - 1984

A OCTAVIO PAZ en sus 70 años de vida; un homenaje a su palabra poética, representación de México en la armonía de la cultura internacional contemporánea.

A la memoria de la DRA. MARÍA DEL CARMEN MILLÁN y del
DR. LUIS RIUS. Su figura espiritual está presente en
el fondo de este trabajo como un sentido homenaje de
gratitud, admiración y cariño.

Mi agradecimiento al DR. RAMÓN XIRAU, asesor de la tesis, conocedor profundo de la obra de OCTAVIO PAZ. Sus ideas y sus libros me han llevado por donde fluye unida la misteriosa y avasalladora corriente de la filosofía y de la poesía.

Al DR. SERGIO FERNÁNDEZ, representante de la unión entre creatividad e intensa vida intelectual que nacen de una recia disciplina académica. Su ejemplo y su amistad han sido para mí, una presencia viva a lo largo de los años de estudio y de ejercicio del magisterio dentro del recinto universitario.

Al DR. RUBÉN BONIFAZ NUÑO en sus 60 años de vida.

Me uno al homenaje que en distintos lugares del país, le rinde México a la calidad de su creación poética y a su labor humanística reconocida en el ámbito internacional.

Mi agradecimiento por su amable aceptación como miembro del Jurado.

Con profunda gratitud a los Miembros del H. Jurado por la significación que guarda su bondadosa ayuda en tiempo, en correcciones y sugerencias para mi trabajo:

DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN

DR. MANUEL DE EZCURDIA

DR. JOSÉ DE JESÚS BAZAN

MTRO. ARTURO SOUTO

MTRO. JUAN CORONADO

5

Mi profundo reconocimiento a la MTRA. ANA ELENA DÍAZ ALEJO. Su apoyo y su confianza en todo tiempo, impulsaron y dieron continuidad a la elaboración de esta tesis. Su amistad y ayuda han sido invaluableles.

Una palabra de gratitud a la DRA. MARÍA CONCEPCIÓN ANDUEZA, a la MTRA. GUADALUPE GONZÁLEZ VIOLANTE, a la MTRA. AURORA OCAMPO. Sus orientaciones han contribuido a la presentación de este trabajo.

Quiero dejar expresada mi admiración y mi reconocimiento al Curso impartido en la Facultad de Filosofía y Letras en 1981, por el DR. ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ sobre la doctrina artística de Yuri M. Lotman. Fruto de esas lecciones y sus respectivos comentarios es la aplicación de las ideas de Lotman a la obra de Octavio Paz en mi tesis.

A la dulce MEMORIA de los seres de quienes recibí la vida,

ING. JOSÉ MURILLO RUIZ y
CONSUELO GONZÁLEZ DE MURILLO.

A mis Hermanos y Hermanas y a sus respectivas familias
con el gran cariño que siempre nos ha unido.

A todas las personas que me han otorgado y me regalan su
amistad, don que hace posible el paso y la fragilidad
del tiempo.

Í N D I C E

	Páginas
1. Prólogo	1
2. Octavio Paz	11

PRIMERA PARTE

3. Análisis del poema "Cuatro chopos"	
Introducción	29
"Cuatro chopos"	35
El título: concentración de esencias	38
Ejes semánticos: hacia la estructura cósmica ...	43
El verbo, la palabra más "noble" de una lengua .	59
Los sustantivos: substancia que se desborda	73
Los adjetivos, matiz y complemento de la subs- tancia	87
Las formas negativas, hacia el no-ser	95
Métrica, ritmo, rima, puntuación: formas que emanan de la esencia	97
La imagen poética, un acercamiento a la realidad	109
Los cuatro elementos naturales, partes del libro mágico y secreto	115
La temporalidad, vida en devenir	117
Espacialidad, ámbito que va de finito a infinito	119
El impresionismo, la captura del instante	122
Elemento cromático, tonalidades en el escenario cósmico	124
Los sentidos, la sensibilidad en la contemplación del universo	126
¿Qué somos?. "Cuatro chopos", un camino poético para decírnoslo	130
4. De poniente a oriente	132

* * * * *

SEGUNDA PARTE

"la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad"

5.	Fundamentación teórica	137
6.	Títulos de las obras y de los poemas	141
7.	Elementos cósmicos	162
8.	<u>Núcleos temáticos</u>	167
	Núcleos temáticos secundarios	167
	Núcleos temáticos fundamentales	174
-	La <u>otredad</u>	174
-	- la imagen poética	175
-	- el amor	178
-	- lo sagrado	182
-	- más allá de los sentidos verbales e intelectuales	185
	* * *	
-	- el doble, su descubrimiento	188
-	- el desdoblamiento	192
-	- la otra voz	195
-	- otros escritores	198
-	Erotismo	201
-	La soledad	209
-	La muerte	215
9.	La Unidad	221
	* * * * *	
	Conclusiones, síntesis poética de Octavio Paz	233
	Bibliografía	243
	* * * * *	

PRÓLOGO

- Usted conoce los esquemas de su creación?
- No, por desgracia no los conozco. Pero quisiera conocerlos. (1)

La unidad es siempre dos.

Octavio Paz (2)

Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad la dispersión.

Octavio Paz (3)

La estructura de la organización del texto poético reproduce la estructura del mundo en la conciencia del poeta.

Yuri M. Lotman (4)

Los epígrafes anteriores constituyen el fondo que sustenta el presente trabajo sobre Octavio Paz (OP). La obra de este escritor va desde la macroestructura de la totalidad expresada por la ideología contenida en "La unidad es siempre dos", hasta la microestructura de una frase: "pequeñez inmensa" (5). Estas estructuras le sirven al poeta para desarrollar la ley universal de la unión y la armonía de los contrarios.

La importancia que le concedo al título de mi tesis: Polaridad-Unidad, radica para mí en que la obra de OP descansa primordialmente en un principio de orden cósmico:

el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. (6)

En segundo lugar, pueden aplicarse a OP sus propios comentarios a la obra de López Velarde:

Si esta idea [de la unión de los opuestos] no es original, lo es la intensidad con que la vive y las formas que adopta en su poesía y en su vida. (7)

1. Octavio Paz, "Los grandes escritores latinoamericanos no son progresistas" en "La Onda" Supl. Cultural de Novedades, (20 de jul. 1975), p. 6
2. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 64
3. Ibidem, p.79
4. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 39
5. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 128
6. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 149
7. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 102 (Yo subrayo)

Quizá alguien podría pensar que este principio de los contrarios es un lugar común, y que por lo tanto, su valor es mínimo o insignificante. A esta objeción, OP puede contestar:

Todo esto son lugares comunes, pero la poesía está hecha de lugares comunes que se vuelven imágenes, realidades inauditas.(8)

El trabajo poético realizado por OP sobre este principio de los contrarios da lugar a tres relaciones dinámicas permanentes: analogía, oposición y equilibrio. Con ellas, el poeta establece un ritmo constante, imagen de ese "ritmo secreto" del universo; no como un rasgo repetitivo, sino como una función poética nacida de la relación entre la palabra y la idea. OP no hace sino seguir la "tradición oculta" de "los antiguos" que percibieron esta ley cósmica y la asimilaron e integraron a todas las manifestaciones de su propia cultura.

Ahora bien, la fundamentación teórica que daré a la sistematización de los puntos anteriores está formada por el significado que encierra el texto que sigue:

Parece más razonable considerar que existe una jerarquía semántica según la cual determinados sentidos resultan de un mayor nivel organizativo que otros. De esta manera, el sentido más amplio es uno solo, que reúne y da coherencia en un alto nivel de abstracción, a otros sentidos que se articulan en distinta forma entre sí y con aquél. Esta constituye una hipótesis básica. (9)

Aplicando los conceptos anteriores, puedo formular la siguiente hipótesis:

La obra poética y de ensayo de OP descansa fundamentalmente sobre una estructura de Polaridad-Unidad que reúne y da coherencia a otros sentidos de su producción literaria, los cuales, articulados entre sí, se incorporan a este núcleo. Esta jerarquía semántica que se mantiene a lo largo de su obra constituye la estructura del texto artístico de OP. El valor del uso de esos elementos se encuentra precisamente en elevarlos del plano natural de las leyes del universo, al nivel del arte en la concepción y desarrollo de una ideología expresada a través de cuatro de los signos más importantes de que el arte literario puede disponer: palabra, silencio, espacio, tiempo.

La obra de OP, que ha costado hasta el presente 45 años (1935-1980) de permanente creación y recreación literaria, no puede estudiarse ni comprenderse sino bajo la consideración de una totalidad. Poesía y ensayo, en íntima y continua transferencia de elementos, conforman el texto y el metatexto de su pensamiento. Poesía y ensayo son en él un todo armónico, interdependiente. Los límites entre estas dos expresiones del arte literario se pierden como sucede con los lindes

8. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 115

9. David Maldivsky, Teoría literaria general, p. 21

que van de la irrealidad a la realidad. Algunas de las obra de Paz, como se pregunta Jaime Alazraki, ¿qué son?: "¿Ensayo? ¿poema? ¿poema-ensayo? ¿ensayo-poema? O tal vez una simbiosis que trasciende la noción de género". (10)

Los dos géneros en los que "Octavio Paz es maestro" (11), forman entre sí, como antes señalé, un texto y un espléndido metatexto; este autor pasa de una forma a otra con la naturalidad del que las ha conquistado con las armas del tiempo y de la angustia:

¿Por qué tocas mi pecho nuevamente?
Llegas, silenciosa, secreta, armada,
tal los guerreros a una ciudad dormida. (12)

Cuerpo, alma y espíritu encarnan para dar coherencia y sentido a poemas y ensayos. Por este motivo, en mi trabajo se encontrarán unidas y en constante relación estas dos formas artísticas; las dos constituyen, en unidad perfecta, la estructura de la producción literaria de OP.

La creación está dada por una perseverante búsqueda, a veces ansiosa y desesperanzada, de la palabra - personaje vivo en la obra de Paz - de su palabra poética. Multitud de imágenes concurren para destacar la urgencia de expresión que parece un tantalizante tormento:

Las esculturas rápidas del viento,
Los sinfines,
Desfiladeros afilados,
Avanzo,
Mis pasos
Se disuelven
En un espacio que se desvanece
En pensamientos que no pienso. (13)

Sin embargo, aunque la poesía engendra en cada cosa/ una avidez sombría, es ella el gran amor del poeta, palabra-mujer, mujer-palabra; ella es el objeto inseparable de sus persecuciones:

Eres tan solo un sueño
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras. (14)

A través de dos opuestos, OP nos transmite un reflejo de su visión de la poesía. Aquí está encerrada una parte del profundo concepto que él tiene de la creación poética como un acercamiento a lo intan-

10. Jaime Alazraki, "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", p. 20
11. Ibidem, p. 23
12. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 89
13. Octavio Paz, Blanco, hoja 8
14. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 91 (Yo subrayo)

gible por medio de la imagen del sueño; la poesía es lo inexpresable, mudez-habla. El hombre, para vislumbrar la suprema Belleza: realidad-presencia - obsesión metafísica de OP, como se verá a su tiempo - sólo cuenta con la poesía que es la palabra única y auténtica. Por eso, a la palabra poética la cubre de los más significativos matices que no son más que atisbos de la esencia de la cual emana:

inaudita	inaudible	impar	grávida
nula	sin edad	sin nombre	sin habla (15)

La misma idea de fondo en estas líneas:

Las palabras
 ...
 Su movimiento
 Es un regreso a la inmovilidad (16)

o en las que siguen:

	La escritura poética
Es borrar lo escrito	
	Escribir
Sobre lo escrito	
	Lo no escrito (17)

Los anteriores son pequeños fragmentos que ponen de manifiesto en OP lo que para él es la palabra, la lengua poética. De aquí se desprende la necesidad de especificar qué es la poesía en estudios contemporáneos, en Jakobson por ejemplo que representa el gran esfuerzo por la sistematización de una teoría poética.

Para Jakobson "la poesía es la formalización de la palabra con valor autónomo", esto es, para él la poeticidad se manifiesta "En que la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión emotiva", es decir, en el hecho de que las palabras (su forma externa e interna, su sintaxis, su significación) no son meros índices de la realidad, sino que "poseen su propio peso y valor". (18)

Esto nos lleva directamente a considerar la poesía como "lenguaje en su función estética" ya que:

el objeto de la ciencia literaria, no podía ser la literatura en cuanto a fenómeno múltiple sino la literariedad, es decir, "aquello que hace de una obra dada una obra de arte". (19)

15. Octavio Paz, Blanco, hoja 1
16. Octavio Paz, Ladera este, p. 91
17. Idem.
18. José Pascual Buxó, "La lingüística y los estudios literarios" pp. 26-27
19. José Pascual Buxó, Introducción a la poética de Roman Jakobson, p. 20

Este ha sido el objetivo primordial, vital de OP, estructurar un texto artístico en donde la palabra - rebelde y flexible como su creador - se pliegue y se despliegue a su voluntad para que cumpla dentro de su obra, una función estética. OP quiere que la palabra no sea únicamente un eco, un reflejo de la realidad con los nombres de los objetos y los seres vistos, escuchados o meramente vislumbrados:

Vamos y venimos: la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas a los nombres de las cosas ... (20)

Octavio Paz es incansable desde los principios de su obra literaria, en la búsqueda de la palabra por la palabra misma, por todo el valor estético que supone su hallazgo, su manejo, su incorporación al texto artístico. Su pasión por la palabra como signo estético lo distingue entre muchos escritores contemporáneos. En OP se realizan sus propias palabras aplicadas a López Velarde:

su estética es inseparable de su búsqueda vital. (21)

Pero ¿hasta dónde es posible al lector, al crítico acercarse a una obra poética? Los instrumentos científicos con los que cuenta el hombre contemporáneo para analizar la creación de un poeta, ¿son lo suficientemente sutiles para que puedan penetrar en el ser de la poesía? La cita que viene a continuación puede servir de norma a las limitaciones o las pretensiones de la teoría y de la crítica:

La obra poética obliga al proceso de ida-y-vuelta. No nos deja en la clase u objeto significado, sino que mágicamente nos obliga a retornar a sí, instalándonos definitivamente en sí misma, al hacernos comprender, y sobre todo contemplar, cómo ese complejo tejido significativo ha adquirido un ritmo interior y una forma fonosintáctica exterior insustituibles, y, por ende, estéticas y cautivantes. No obstante lo cual, el estatuto último de lo poético, peculiaridad inabordable por la lingüística, es reconocido por Trives, que deja oír gustoso los ecos de Ruwet: "La lingüística, que detecta las bases del λογος, no puede acompañarle en su ascensión o mejor "ensimismamiento" hipostático o "endológico", sin antes convertirse en "contemplación estética". Nos da como el claroscuro o textura dialógica sobre la que se alza la claridad y refulgencia incontrolable de la palabra hipostasiada por su fuerza endológica". Y es que, en definitiva, la explicación última del acto de habla

20. Octavio Paz, El mono gramático, p. 54

21. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 120

que es el acto poético en su dimensión físico-inmediata, descansa la reconstrucción de su cambiante anatomía sobre los infinitos poder ser en la lengua, que se concede su privilegiado estatuto poético: "La poesía se levanta desde lo intercontextual, lo tipologizado y monovalente del Habla hasta alcanzar a dominar lo paradigmático, lo tipológico y multivalente de la Lengua. Es el Habla azarosamente hecha Lengua poética o creación bella". (22)

El texto anterior tiene un fondo que se relaciona con las palabras de Lotman:

El arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad un servicio insustituible al abarcar uno de los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano. (23)

Las limitaciones de los estudios críticos y analíticos de la obra literaria, en particular de la obra poética, señalan con claridad la profundidad del objeto de estudio. ¿Se puede llegar hasta el fondo, hasta la esencia misma de la poesía? No lo creo. El hombre llega hasta el umbral - sombra - y desde ahí, vislumbra (palabra muy usada por OP) porque no se reciben sino espejeos de lo que encierra la realidad-esencia-presencia de la que sólo es un reflejo la poesía.

¿Qué es entonces lo que procede una vez reconocidas las líneas que señalan las fronteras del acercamiento?

Entre los conceptos que existen en la actualidad sobre las consideraciones de la obra artística, se han planteado los aspectos siguientes:

¿Qué es lo que constituye la obra de arte? ¿Es la obra de arte meramente el vehículo perceptible - sonidos, palabra, color - o ésta se encarna en él, surge de él? (24)

Personalmente me inclino por la siguiente ideología porque me parece que encierra la unidad que es la obra artística, la totalidad como algo inseparable de sus partes:

... la obra de arte es un signo estético, ya que el signo, como bien diría Saussure, no es sólo el significante o sólo el significado, sino ambos, en fusión indisoluble, mutuamente determinante y necesaria. Un signo es, necesariamente, un vehículo material, pero con la misma necesidad, es igualmente un significado. Por lo tanto, la obra de arte misma no es sólo el vehículo material, pero éste le es indispensable. (25)

22. Antonio García Berrio, Significado actual del formalismo ruso, p. 117
23. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 13
24. Marcos Romano, "La obra literaria como signo", p. 39
25. Ibidem, p. 40

De acuerdo con las teorías señaladas en las páginas anteriores, se llevarán a cabo en el presente trabajo, dos zonas de estudio. La primera será un análisis de la obra de OP centrado en la representatividad de dos poemas que en mi opinión, indican cronológicamente los puntos límite de la creación poética que va de 1935 a 1980. Estos poemas son: "Tu nombre" y "Cuatro chopos". Dentro de ese marco de tiempo, y a partir del contenido de los dos poemas, la obra de OP mantiene, creo yo, una CONSTANTE de estructuras y de ideas que dan una gran unidad a su producción poema-ensayo. Mi propósito es demostrar que a lo largo de esos 45 años, OP sostiene una línea de fidelidad al tema Polaridad-Unidad como reflejo y realización de uno de los importantes epígrafes de este Prólogo:

La estructura de la organización del texto poético reproduce la estructura del mundo en la conciencia del poeta. (26)

La segunda parte del trabajo será una aplicación de los análisis a la obra de Paz. Temática sustancial y secundaria, títulos y contenido de las obras principales están impregnados de este movimiento cósmico. Poemas, ensayos, comentarios, expresan en multiformes presencias estas leyes del universo. OP vuelve y vuelve, en un ritmo constante, a este hallazgo que lo impactó desde su juventud, casi adolescencia:

En agosto de 1935 - Paz tiene 21 años - en la Revista Taller aparece esta línea en un poema:

Vértigo inmóvil. Avidez primera. (27)

En "Cuatro chopos", 1980, en el verso 40, OP nos presenta una vez más el fruto de sus reflexiones:

Vaivén inmóvil

45 años no bastan a un poeta contemplador del universo para repetir y enaltecer con el eterno retorno del cosmos, la apariencia que oculta la realidad de cuanto existe.

A través del análisis de los poemas "Tu nombre" y "Cuatro chopos", intento ahondar en el pensamiento de Paz por medio del vehículo material, expresión del significado. Utilizo básicamente el método semiológico dentro de sus normas fundamentales. Pienso que un método de análisis es sólo un instrumento de ayuda para llegar a la comprensión (?) - limitada siempre - de la poesía auténtica y trascendente.

El método semiológico centra su estudio en el poema mismo. Para analizarlo utilizo un esquema que Charles Morris señala en su libro: Signos, lenguaje y conducta. Según sus mismas palabras, los niveles

26. Yuri M. Lotman, op. cit., p. 39

27. Octavio Paz, "Vigilias" en Taller, núm. 1, dic., 1938, p. 7

de estudio de los signos son los siguientes:

pragmática, estudio de "la relación entre signos e intérpretes",
semántica, "la relación entre los signos y los objetos a que pueden aplicarse",
sintáctica, estudio de "las relaciones formales de los signos entre sí". (28)

Como se verá en el desarrollo de mi trabajo, este esquema de posible acercamiento a una obra literaria, se irá aplicando con flexibilidad, adoptando, no una rigidez lingüística, sino un método que ayude a "iluminar", no a "oscurecer" los problemas de todo análisis de un texto. (29) Los niveles sintáctico y semántico se usarán simultáneamente al analizar los poemas. El nivel pragmático, constituido por la relación autor-lector, tiene en palabras de OP una importancia relevante. La base de esta relación viene a ser el resultado de una mera aproximación al signo artístico el cual:

... no puede limitarse a una descripción del vehículo material sino que tiene que verse comprometido con la interpretación que en cada caso se realice con respecto a dicho vehículo; esto implica una investigación de la participación que el autor y el lector tienen en el proceso de la recreación de la obra a partir del esquema que es el vehículo. (30)

La participación activa autor-lector le viene de la naturaleza misma de los objetos artísticos que es "su carácter incompleto", (31) ya que:

La concretización tiene lugar cuando el espectador integra y completa mediante su interpretación la estructura representativa, relativamente indeterminada, que el autor le presenta. (32)

Octavio Paz está plenamente consciente de este "carácter" complementario de la obra artística por medio del lector. Hay numerosos ejemplos dentro de sus ensayos, relacionados con la teoría de la "elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector", (33) :

El instante de la lectura es un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta. (34)

Para OP - poeta del tiempo como una plenitud del presente - el arte es una de las formas de encuentro con ese instante:

28. Charles Morris, Signos lenguaje y conducta, pp. 239-240
29. Ibidem, p. 239
30. Marcos Romano, op. cit., p. 40
31. Ibidem, p. 41
32. Ibidem, p. 42
33. Yuri M. Lotman, p. 30
34. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 200

El diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencias: despertar su presente. (35)

Si como lo sostienen doctrinas muy antiguas, el autor deja en la obra artística una vida latente, vibrante, que despierta y se revitaliza por medio del lector o del espectador, dada la intemporalidad del arte, esto quiere decir que la lectura o la contemplación de los valores estéticos son el complemento esencial para que la ausencia-presencia, el pasado-presente se realicen plena y cabalmente.

Por lo tanto, mi acercamiento personal - nivel pragmático - a la obra de OP, como uno más de los lectores de su obra, estará en el capítulo final de este trabajo, en donde las conclusiones sintetizarán lo que, de acuerdo al "proceso de interpretación", constituye mi "percepción estética". La validez de mi aportación estaría dentro de lo que Lotman señala:

El lenguaje del arte, una jerarquía de lenguajes relacionados entre sí, pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico.

...

el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad. (36)

En "la medida" de mis limitaciones y posibilidades deseo contribuir con el resultado de mis investigaciones, al estudio de la vasta y significativa producción literaria de Octavio Paz. Si en alguna forma, mi tesis contribuirá a destacar el afán e inquietud de este escritor por hablar de realidad presencia como base ideológica y espiritual de su obra, a través de la estructura signica Polaridad-Unidad, mi trabajo quedaría sobradamente justificado.

Alfonso Reyes dice que "la literatura no es una actividad de adorno, sino la expresión más completa del hombre ... Sólo la literatura expresa al hombre sin distinciones ni calificación alguna". (37)

En la obra de OP está el poeta, el ensayista, pero sobre todo, está el hombre, el hombre con todo el peso de su universalidad y de su individualidad a cuestas. Este hombre es el que escribe:

lo único que queda de las realidades sentidas, imaginadas, pensadas, percibidas y disipadas, única realidad que dejan esas realidades evaporadas y que, aunque no sean sino una combinación de signos, no es menos real que ellas:

35. Ibidem., p. 201

36. Yuri M. Lotman, op. cit., p. 36

37. Alfonso Reyes, El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria, México, 1944, p. 207
Castagnino, Raúl H. ¿Qué es literatura?, p. 197

los signos no son las presencias pero configuran otra presencia, las frases se alinean una tras otra sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisionalmente definitivo,

las frases configuran una presencia que se disipa, son la configuración de la abolición de la presencia,

sí, es como si todas esas presencias tejidas por las configuraciones de los signos buscasen su abolición para que aparecieran aquellos árboles inaccesibles, inmersos en sí mismos, no dichos, que están más allá del final de esta frase,

en el otro lado, allá donde unos ojos leen esto que escribo y, al leerlo, lo disipan. (38)

OCTAVIO PAZ

31 de marzo de 1914

Calle Venecia #14, Col. Juárez,
México, D.F.,

Mixcoac, "pueblo de labios quemados" (1)

"lugar de las culebras de las
nubes" (2)

forman el nombre, el tiempo y el espacio en donde nace y crece quien hereda de un México ancestral, una tradición secularmente desarrollada en la ciencia filosófica, en el quehacer artístico, en la contemplación del universo.

Infancia y adolescencia en Paz son cimiento firme para favorecer un ambiente de reflexión y agudeza que lo distinguirá al paso de los años. Ya en esta edad, una carga de soledad interna aparece muy de finida en su conciencia. Estas dos etapas de formación humana, en las circunstancias de OP, producen un natural desconcierto, temor, confusión, duda, desilusión. Antes de Pasado en claro - su autobiografía poética - encontramos en sus poemas, reflejos de sus recuerdos de infancia. Citaré los que para la finalidad de mi trabajo son clave:

La glorieta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio.
(3)

Pasaje que muchos años más tarde se acentúa con un nuevo recuerdo:

Los pinos me enseñaron a hablar solo
En aquel jardín aprendí a despedirme (4)

En las imágenes de sus primeros años surge ya la naturaleza, los árboles "siempre de pie", inmóviles. OP trabajará innumerables veces en su obra esta imagen nacida de una vivencia de niño. Movimiento-inmovilidad constituyen una polaridad crucial en la obra de OP. La verticalidad de los árboles será una constante de la observación de la naturaleza. El poema "Cuatro chopos" de 1980 revitalizará estas referencias a la vida infantil. Son parte del asombro que el universo produce en Paz.

1. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 195
2. México en la obra de Octavio Paz, Sel. y pról. de Luis Mario Schneider, p. XIII
3. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 187
4. Octavio Paz, Ladera este, p. 133

El término de la infancia está claro en su poesía; un marco de doloroso desencanto más que de nostalgia, lo rodea:

Infancia, fruto comido por los años,
barca de papel abandonada en el légamo una tarde de lluvia. (5)
Y entre todos se alzó, para hundirse de nuevo,
como el náufrago en su primer intento,
mi infancia, mi sepultada infancia,
inocencia salvaje domesticada con palabras, preceptos con
anteojos,
agua pura, espejo para el árbol y la nube,
que tantas virtuosas almas enturbiaron. (6)

La vida familiar, durante esta primera edad del escritor, ahonda un sufrimiento interno como resultado del círculo de soledad e incompreensión en que se desarrolla. (¿No sería esta la génesis remota de un título fundamental en la obra de Paz, El laberinto de la soledad que es reflejo de una educación cerrada y tradicional en México?):

Mis palabras
al hablar de la casa, se agrietan.
Muchos cuartos vacíos, habitados
sólo por sus fantasmas,
sólo por el rencor de los mayores
habitados.

. . .

También me dieron pan, me dieron tiempo,
claros en los recodos de los días,
remansos para estar solo conmigo. (7)

líneas que se compendian en el siguiente verso:

En mi casa los muertos eran más que los vivos. (8)

La niñez y la adolescencia en Paz se abren al mundo del sexo. El testimonio, concreto y abundante, se traduce en su obra a través de las imágenes eróticas de niño reafirmadas en la adolescencia. El escritor profundamente erótico que más tarde se manifestará en Paz, tiene su antecedente en esos primeros encuentros, hallazgos:

Nos vive un presente inextinguible e irreparable. Ese niño apedreado, ese sexo femenino como una grieta que fascina, ese adolescente que acaudilla un ejército de pájaros al asalto del sol. (9)

5. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 100
6. Ibid., p. 99
7. Octavio Paz, Pasado en claro, pp. 26-27
8. Ibid., p. 28
9. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 192

Esta imagen del sexo femenino distinguirá y llenará la obra entera de Paz:

... el dios de Octavio Paz no es natural, ni franciscano, ni místico. Es sencillamente erótico. Su símbolo es la mujer. La mujer - centro del mundo. La mujer - mujer. (10)

A todo este mundo que OP reconstruye en su obra se le pueden aplicar aquellas palabras sobre López Velarde:

Era natural un retorno a la fuente primaria de sus vivencias infantiles. (11)

Estos momentos de dilema y trascendencia en todo ser humano, OP los analiza y los trabaja para darnos sus consecuencias en la vida:

Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía al cabo de los años, el que voy a ser, y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrastra mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte). (12)

La crítica contemporánea subestima la biografía de un escritor como elemento integrante de análisis de sus obras. Para mí, rastrear huellas en ese desmenuzarse de la vida a lo largo del camino, constituye un elemento de comprensión de la obra total, y en ocasiones, de alguna parte importante de ese todo. Lo difícil es localizar las relaciones y afinidades entre vida y expresión artística, pero algunas veces, si nos detenemos a examinar un determinado momento, una circunstancia de carácter vivencial, descubrimos con sorpresa una profunda relación. Si la naturaleza guarda la armonía de la Unidad, el hombre, superior a la naturaleza, hace aflorar en cada instante, el tesoro de la Unidad vital y latente que hay en él. Todo estudio de un autor es un ir y venir entre los hilos del tiempo, los nudos del espacio aplicados a la indivisible relación vida-obra.

En OP, la lectura de sus textos me ha permitido encontrar por azar, o hallar por búsqueda, estas relaciones que espero ir haciendo claras en el desarrollo de mi trabajo.

Octavio Paz es un escritor precoz. A los 17 años - adolescencia plena - pública ya, poemas que abren paso a su creatividad permanente. Dos son los testimonios de esta muy temprana producción: el poema Cabellera considerado su "primer poema" del 2 de agosto de 1931, (13) y el poema Preludio viajero que publicó el número 1 de la Revista Barandal del mes de agosto de ese mismo año.

10. Marco Antonio Acosta, "Poesía y poética de Octavio Paz", p. 4

11. Ibid.

12. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 195

13. Octavio Paz, "El primer poema" en Revista de la Universidad de México, núm. 12, Nueva época, abr., 1982, p. 3

"Cabellera", por su título y contenido, adquiere para mi estudio una gran importancia dentro de la obra de Paz. La cabellera, "las sugerencias y sueños" que despierta en el poeta, su movimiento "cambiante de olas", "irreal" "como la sombra del rumor del viento" será uno de los motivos poéticos más relevantes dentro de su creación artística. Más tarde, al relacionarse OP con las culturas orientales, especialmente de la India, encontrará el tema de la cabellera como un elemento de significación sobre el cuerpo femenino y lo aplicará a su propia poesía, lo estudiará y comentará en sus ensayos. La cabellera es escritura, signo, interrogante:

Cabellera
 Gran noche súbita sobre tu cuerpo (14)
 . . .
 Cabellera
 Lengua de látigos
 Lenguajes
 Sobre tu espalda desatada (15)

La Revista Barandal constituye en mi opinión, un punto de partida para el análisis de la actividad literaria de OP. Primero, marca el inicio de la publicación oficial de los dos géneros que Paz cultivará profesionalmente: poesía y ensayo. Preludio viajero, pero sobre todo Orilla del número 2 de la Revista contiene una génesis de su futura creatividad. "Te amo porque no eres", último verso de este poema, forma parte de una de las recurrencias del ser, no-ser que OP manejará en su obra con frecuencia y con pasión.

El número 5 de Barandal, diciembre de 1931, contiene "Ética del artista", texto en prosa que podría considerarse como un principio de lo que será más tarde uno de los géneros artísticos, el ensayo, que OP ha trabajado intensamente. Es un análisis filosófico-literario sobre el arte. Hay una alusión y comparación entre las dos manifestaciones artísticas que se mantendrán unidas en Paz: poesía y pintura. Texto importante para uno de mis propósitos, OP habla de la ESENCIA, - así lo escribe Octavio Paz,

Actitud moderna, desmenuzadora de realidades para llegar a las esencias de las cosas. Pero solamente a las esencias, no a la ESENCIA. (16)

Barandal es también un primer paso a una de las actividades más reveladoras de la personalidad de OP: su contacto con las revistas literarias. Fundación, colaboración y dirección de estas revistas constituirá durante más de cincuenta años, (1931-1984) una forma necesaria a la inquietud intelectual de toda su carrera en el campo de las letras.

14. Octavio Paz, Ladera este, p. 119

15. Ibidem.

16. Barandal, núm. 5, p. 2, /p. 148/

Las revistas en las que OP, en México, ha tomado parte muy directa son:

Barandal, 1931-1932; Cuadernos del Valle de México, 1933-1934; Taller, 1938-1941; El Hijo Pródigo, 1943- 19 ; Plural, octubre de 1971 a julio de 1976; Vuelta, diciembre de 1976 hasta el presente año de 1984.

Las revistas anteriores son, a lo largo de estos cincuenta años, lo más representativo de la actividad hemerográfica de OP en el territorio nacional como fundador, colaborador y director, además de numerosas y constantes participaciones en diarios y revistas culturales del país y de varias partes del mundo. Esto expone de manera muy clara su preferencia por una actividad muy en armonía con su interés por la vida política, social, artística de los tiempos y de los acontecimientos que le han tocado vivir.

Años de las obras más importantes que aportan datos para mi trabajo:

1950	<u>El laberinto de la soledad</u>
1956	<u>El arco y la lira</u>
1957	<u>Piedra de sol</u>
1960	<u>Libertad bajo palabra</u>
1965	<u>Cuadrivio</u>
1966	<u>Blanco</u>
1969	<u>Ladera este. Conjunciones y disyunciones</u>
1973	<u>El signo y el garabato</u>
1974	<u>El mono gramático</u>
1975	<u>Pasado en claro</u>
1975	<u>Poemas (1935-1975)</u>

Viajes

Viajar significó y ha significado en la vida de OP, enriquecimiento cultural, goce íntimo de los frutos de la verdadera relación humana. Los viajes de OP son lugares, tiempo, historia que se bebe en sus fuentes, en su "origen", como él diría, pero sobre todo, son nombres habitados por la amistad y la comunicación. Sus poemas y sus ensayos reflejan estos encuentros, descubrimientos, sorpresas que van al diálogo, al contacto espiritual e intelectual que este intercambio lleva intrínseco. Recuerdos, gratitud, admiración brotan en obras dispersas al tocar estos lugares, estos nombres. Los viajes de Paz han hecho realidad sus propias palabras:

Al hablar no hablamos únicamente con los que tenemos cerca: hablamos también con los muertos y con los que aún no nacen, con los árboles y las ciudades, los ríos y las ruinas, los animales y las cosas. Hablamos con el mundo animado y con el inanimado, con lo visible y con lo invisible. Hablamos con nosotros mismos.

(15)

Reunidos los seres y lugares conocidos por el poeta en un "presente" que es "perpetuo", están marcados por el gran sello de la atemporalidad como lo está la dualidad vida-muerte.

Los viajes de OP pueden agruparse en las siguientes fechas y lugares. Están perfectamente identificados, vinculados con las influencias culturales que recibe para la creación y desarrollo de su expresión artística.

En 1937 va por primera vez a Europa. Tiene 23 años. Son los tiempos de la Guerra Civil Española que marca vida, ideología y obra en OP. De 1943 a 1945 vive en los Estados Unidos. "Mi estancia en los Estados Unidos fue una gran experiencia no menos decisiva que la de España." (16)

De 1946 a 1951 vive en París donde está permanentemente en contacto con los surrealistas. Francia "vibra" en muchos momentos de su obra literaria desde su primer esbozo de ensayo "Ética del artista" donde nombra a Valery, hasta el presente.

En 1952 viaja a Japón y a la India; "se compenetra en la literatura, el arte y la filosofía orientales y contribuye activamente a su difusión". (17)

1953-1959, intensa actividad literaria en México.

1959, vuelve a París.

1962-1968, es nombrado Embajador de México en la India. Es "una de sus épocas más productivas como lo demuestran los múltiples ensayos estéticos, políticos, filosóficos y antropológicos". (18)

1968. Renuncia a la Embajada de la India como protesta contra los actos del Gobierno mexicano durante el mes de octubre.

1968-1970, París y varias Universidades de los Estados Unidos.

1971. Vuelve a México en donde reside actualmente con viajes constantes al extranjero.

Los premios

Señalaré solamente los que me parecen más importantes por su trascendencia en la obra de Paz.

En 1943, en un concurso de poesía y ensayo, OP obtiene el primer premio con su artículo "Pura y encendida rosa". El Jurado, cuyos nombres hablan por sí mismos: Alfonso Reyes, Julio Torri, José Bergamín, añade importancia a este hecho. Lo que califica entre otros méritos este premio - OP tiene 29 años - es que "discute la sensibilidad mexicana apoyado en la poesía nacional, y en él se apuntan ya los conceptos que desarrollará Paz posteriormente en El laberinto de la soledad". (19) Esto nos habla una vez más de la coherencia que existe entre poesía y ensayo.

16. México en la obra de Octavio Paz, op. cit. p. XXXVIII

17. Ibid., p. XXXIX

18. Ibid., p. XL

19. Ibid., p. XXXII

En 1963, OP recibe el Gran Premio Internacional de Poesía; (Knokke-Le Zoute, Belgium). (20)

En el mes de diciembre de 1980 se hace entrega a OP del Premio literario internacional "Ollin Yoliztli" 1980. "Además del literato José Luis Martínez, el Jurado estuvo integrado por los señores Ramón Xirau de El Colegio Nacional; Dámaso Alonso, presidente de la Real Academia de la Lengua Española; Juan Marichal y Enrique Anderson Imbert, de la Universidad de Harvard, y Emir Rodríguez Monegal, de la Universidad de Yale". (21)

Las notas más importantes sobre este premio las forman las siguientes palabras que en esta ocasión se pronunciaron:

Octavio Paz es uno de los hombres a quienes se debe este renacimiento y esta actualización de las letras españolas, porque se ha situado en el centro de las corrientes intelectuales de su época. (22)

OP al recibir el premio dice entre otras cosas:

Cualquiera que sea nuestra idea de la historia, es imposible cerrar los ojos ante la constante irrupción de lo inesperado en el acontecer histórico. No niego que la historia es un nudo o concatenación de factores, aunque hasta ahora - sea por su número y su complejidad o por otras razones - no haya sido posible reducirlos a leyes claras como las del mundo natural; entre estos factores hay uno que es imprevisible e irreductible a todas las determinaciones: el hombre mismo, un ser que continuamente cambia, porque inventa, descubre e imagina. La imaginación introduce a la libertad en el proceso de la necesidad histórica. (23)

El análisis del hombre, su complejidad y paradoja, su esencia y posibilidades, unido al gran tema de la libertad, constituyen una inquietante reflexión en la obra ideológica de OP.

El nombre en náhuatl del Premio Ollin Yoliztli, "vida y movimiento", está en armonía con la tónica filosófico literaria que cubre la producción artística de este escritor mexicano cuya obra tiene alcance internacional: "las características de este premio son únicas, pues, aunque es mexicano, está destinado a todo el ámbito de la lengua española, sin distinción de nacionalidades u origen". (24)

El 23 de abril de 1982, OP recibe en Alcalá de Henares, cuna literaria de España, el Premio Cervantes 1982 que será como un recono-

20. The Perpetual Present, p. 131

21. Gaceta UNAM, núm. 85, p. 5

22. Ibidem.

23. Ibidem.

24. Ibidem.

cimiento a la forma dentro de la que encarna en un escritor, la lengua, la cultura y la civilización que se han heredado del tiempo y de la historia. Esta herencia, enriquecida por el cultivo personal de los instrumentos humanos con que cuenta el poeta, produce un fruto que llega a una culminación. Esta cumbre está señalada por el Premio Cervantes. Revelan este proceso las siguientes palabras de Octavio Paz al recibir el galardón:

- . El Premio Cervantes, justamente nos recuerda que la lengua que hablamos es una realidad no menos decisiva que las ideas que profesamos o que el oficio que ejercemos. Decir lengua es decir civilización: comunidad de valores, símbolos, usos, creencias, visiones, preguntas sobre el pasado, el presente, el porvenir. (25)

Estas frases son una síntesis de la herencia recibida y una exposición de sus resultados en un escritor. En su discurso, OP va a las raíces, a los recuerdos de su primer contacto con la literatura española cuando sólo tenía 16 años. España le reveló en ese entonces, el "Dualismo a un tiempo real y simbólico", "el doble", el "Cada uno es el otro y es él mismo" y la gran verdad: "Descubrí entonces que a todos nos habita un adversario y que combatirlo es combatir con nosotros mismos". (26) ¡La Otredad!, no han vastado 50 años al escritor para hablarnos de los tesoros que encierra su descubrimiento; la verdad que nos habita es diáfana como la luz.

La última parte del Discurso, OP la dedica a la libertad, la obsesión de su conciencia humana y poética:

La libertad es preciosa como el agua y, como ella, si no la guardamos, se derrama, se nos escapa y se disipa. (27)

¿Cuál es la actitud de Paz en el presente al recibir este Premio?

Me sitúo ante el premio - iba a decir: con modestia; elige "humildad" - Los premios no son certificado de inmortalidad, ni de gloria, ni de perfección literaria. Después de todo, yo no sé qué va a quedar de mi obra. Eso es una apuesta. (28)

Los Mitos

Los mitos de Nueva España y los de México moderno son tentativas por responder, como todos los grandes mitos, a la pregunta sobre el origen. (29)

Es muy importante destacar en este esbozo biográfico de OP, la base

25. Octavio Paz, "La Tradición Liberal", p. 1
26. Ibidem.
27. Ibid., p. 7
28. Revista Impacto, núm., 1681, mayo, 1982, p. 31
29. Octavio Paz, "Entre orfandad y legitimidad", p. 21

mítica que le infunde a su obra. Representante por nacimiento de una cultura cuya raíz se alimenta de una mitología múltiple como es la prehispánica, OP nutre su obra de esta insondable riqueza. A ella vuelve una y otra vez. Además, su vida de escritor lo ha llevado a tener un contacto vivo con maravillosas culturas milenariamente alimentadas con el mito.

En OP los mitos tienen el sentido moderno de nuestro siglo:

el mito está lejos de ser ajeno a nuestro pensamiento cotidiano ... incluso no se opone de ningún modo, por su esencia, al pensamiento científico.

El mito, igual que la ciencia, tiene la ambición de explicar el mundo, haciendo inteligibles sus fenómenos. Igual que ella, pretende ofrecer al hombre un modo de actuar sobre el universo, asegurándole su posesión espiritual y material. Ante un universo lleno de incertidumbres y de misterios, el mito interviene para introducir lo humano.

. . .

el mito responde a una necesidad fundamental del espíritu humano.

. . .

Los mitos no son el producto deplorable de la locura humana, ni aún la etapa necesaria que precede en todas partes al pensamiento racional: son inseparables de todo pensamiento, del que forman un elemento esencial y vital. Sin ellos, la conciencia humana queda mutilada, herida de muerte. (30)

Poemas y numerosos ensayos tratan de vitalizar ideas y expresiones con esa suerte de magia que se desprende de los siglos míticos a través de sus personajes y tradiciones. Mitos y ritos, inseparables, son analizados en algunos de sus libros. De ellos se recoge la pasión y el interés con que OP los estudia y profundiza.

Rachel Phillips en su libro Las estaciones poéticas de Octavio Paz, en el primer capítulo: "El Modo Mítico", ofrece un espléndido panorama de los dos grandes campos míticos que circundan la obra de Paz: "Mitos mexicanos" y "Mitos de la India". El capítulo se abre con estas palabras que van a nuestro mundo contemporáneo:

Una de las paradojas más irónicas del hombre moderno es que, habiendo desacramentalizado su mundo por medio del uso de la razón, se encuentra dedicado a una búsqueda incesante de un sentido central de la vida. (31)

Entre las características de OP - que le da una profunda unidad - hay un constante regreso a las fuentes, "hacia allá, al centro vivo del origen". (32) Esta idea, y su relación con el mito, hace

30. Pierre Grimal. Mitologías del Mediterráneo al Ganges, pp. 4-15
31. Rachel Phillips, Las estaciones poéticas de Octavio Paz, p. 20
32. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 236

que, como señala R. Phillips, Piedra de sol sea una recreación de mitos. (33)

Esta recurrencia lleva a la siguiente aseveración:

La impresión que transmite la obra total de Paz es la de un hombre en busca de un mito, es decir, un patrón de creencias por medio de las cuales pueda eternizarse y tornarse "real" la existencia sometida al tiempo. (34)

Tanto "los mitos mexicanos" como "los mitos de la India" llevan al expectador del universo que es Paz, a un manejo continuo de los "opuestos que forman juntos una sola esencia". (35) Estas dos grandes culturas, permeadas por la dualidad y la unidad, son campos fecundos para el escritor; en ellos se desplaza buscando la dinámica y la armonía que este mundo mítico le sugiere. En innumerables momentos, la filosofía y la producción literaria de estos dos centros de la mitología universal, pasan a la obra de Paz como inspiración, recreación viva, presencia en nuestro mundo moderno. En OP, Oriente y Occidente encuentran un camino-puente a través de los mitos; ellos son expresiones de la permanente angustia del hombre que, sin límite de tiempo, trata de asir el hilo invisible que le tiende el universo.

Inseparable de lo que ocurre en su ser, OP se autopresenta:

y el jeroglífico (agua y brasa)
 En el pecho de México caído.
 Polvo soy de aquellos lodos.
 Río de sangre
 Río de historias
 De sangre,
 Río seco:
 Boca de manantial
 Amordazado
 Por la conjuración anónima
 De los huesos,
 Por la ceñuda peña de los siglos (36)

¿Qué otra cosa son las palabras anteriores, su significado, sino mito y realidad?

33. Rachel Phillips, Las estaciones poéticas de Octavio Paz, p. 21

34. Ibid., p. 22

35. Ibid., p. 57

36. Octavio Paz, Ladera este, poema "Blanco", pp. 151-152

El mundo occidental

está cimentado en OP sobre dos grandes pilares: la filosofía de occidente, la clásica griega, y la Francia moderna y vanguardista que va de la segunda mitad del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, en particular, Mallarmé y el Surrealismo.

Ya en los primeros poemas de Paz se apuntan las grandes concepciones sobre el ser y el devenir. Desde una producción muy temprana, OP incorporó la filosofía a la poesía. Esto recuerda aquella frase de Heidegger, "hasta ahora ha estado oculto el carácter poético del pensar" (37) que OP en su obra contribuye a compensar, a iluminar. Estas ideas se relacionan con lo que Ramón Xirau dice en repetidas ocasiones y que sintetiza en estas palabras: "La poesía es conocimiento". (38)

Parménides y Heráclito, ser y devenir, unidad y dualidad, fijeza y vértigo aparecen en momentos muy importantes de la obra poética de OP. La poetización de los elementos naturales, su oposición filosóficamente presentada por griegos y prehispánicos, también está actualizada en Paz:

Lo sabía el azteca, lo adivinaba el griego:
el agua es fuego y en su tránsito
nosotros somos sólo llamaradas (39)

La inmovilidad, como vimos en las primeras páginas de este capítulo, asombró y maravilló a Paz desde sus primeras observaciones del mundo. El "Poema de Parménides", que es un canto a "lo que es", sus principios esenciales, están expresos o implícitos en la obra de Paz:

[/lo que es]/... Ni nunca fue, ni será, puesto que es, ahora,
junto todo, uno, continuo.

. . .

todo está lleno de lo que es. (40)

Al estudio de este poema, José Gaos le da la siguiente conclusión:

Por todo lo cual, necesariamente, el mundo es puro presente, continuo, finito, inmóvil y uno y único. El ser del mundo acarrea todos estos atributos. Por ser tiene que ser así. (41)

De aquí se desprenden los núcleos ideológicos que filosófica y poéticamente OP recrea en su obra: atemporalidad, aespacialidad, unidad: "presente perpetuo", y, sobre todo, la gran nostalgia de Paz: la Presencia. ¿Qué otra cosa es el texto que sigue sino una reflexión sobre estas realidades?

37. Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl, p. 319
38. Ramón Xirau, Poesía y conocimiento, p. 14
39. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 32
40. José Gaos, Antología de la filosofía griega, p. 37
41. *Ibid.*, p. 126

Ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, nosotros, todo está presente, es presencia. Tiempo total, presencia pura, presente. Presente, regalo, don del hombre para el hombre. (42)

Heráclito, el filósofo del fuego, el pensador de la armonía de los contrarios, el poeta del devenir. Sus "fragmentos", concentración de esencias, llevan a una dialéctica de orden cósmico y humano. Está consciente de que la naturaleza guarda celosamente sus secretos: "La naturaleza ama el ocultarse" (43), sin embargo, la observación atenta y constante de los cambios y movimientos que en ella se operan, llevó a Heráclito a dejarnos la herencia de su contemplación del cosmos:

El fuego vive la muerte del aire y el aire vive la muerte del fuego; el agua vive la muerte de la tierra, la tierra la del agua.

. . .

El fuego eterno es indigencia y hartura. (44)

El devenir, carácter cambiante de lo que existe, encontró en Heráclito un material poético para expresar sus misterios y oposiciones:

No puedes embarcar dos veces en el mismo río, pues nuevas aguas corren tras sus aguas. (45)

El sol es nuevo cada día. (46)

Pero es en su "visión de los universales contrarios y su unidad/que/ se extiende al mundo de lo humano" (47), en donde la filosofía y la poesía de siglos posteriores han encontrado una fuente inagotable. Para su aplicación en OP a lo largo de este trabajo, selecciono los siguientes:

Que aparece lo entero y lo no entero, lo convergente y lo divergente, lo concordante y lo discordante, y de todo uno y de uno todo.

. . .

Muerte es cuanto despiertos vemos; cuanto dormidos, sueño. (48)

. . .

Una misma cosa en nosotros lo vivo y lo muerto, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, lo uno. (49)

42. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 264

43. José Gaos, op. cit., p. 23

44. Ibid., p. 24

45. Ibid., p. 26

46. Ibid., p. 25

47. Ibid., p. 116

48. Ibid., p. 28

49. Ibid., p. 29

Cambiando, reposa. (50)

En incontables ocasiones OP nos da su visión del mundo a través de este lenguaje utilizado por Heráclito y que los siglos han saturado de significación, de reflexión humana. Ese transportar el cosmos al hombre es una misión de la filosofía y la poesía:

Hemos perdido el secreto del lenguaje cósmico que es la llave de la analogía. (51)

Como lo veremos más concretamente, la aplicación de este mundo griego representado por Parménides y Heráclito, aparecerá en el análisis del poema "Cuatro chopos". Esto prueba que 1980, año de esta composición, es un homenaje más a las fuentes vivas de la filosofía y la poesía como caminos hacia el conocimiento.

Francia

está presente en Paz, como lo expresé en páginas anteriores, desde su primer texto en prosa. Valery es el primer autor francés que Paz utiliza en sus textos. De ahí en adelante, lecturas y viajes irán estrechando su relación con Francia. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire fecundan con sus influencias la obra de OP. Sin embargo, el nombre más frecuentemente citado es el de Stéphane Mallarmé, el gran buscador de la belleza, el poeta que ansía descifrar el gran "libro del universo".

Me parece que la influencia más importante de Mallarmé sobre OP puede centrarse en tres aspectos fundamentales:

1. El lugar que la palabra, la lengua, ocupa en las preocupaciones de un poeta, ya no como un mero instrumento de la idea. La forma, en sus diversas manifestaciones: espacio, "blancos", silencio - "preñado de signos" - (52), la distribución tipográfica, la doble página, todo es signo, lenguaje, "cuchillo y lámpara de minero", objeto que sale de sí mismo para volver a sus profundidades. Todo esto, como lo dice Mallarmé, son "subdivisiones prismáticas de la Idea". (53)

Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta. (54)

Sabemos cuántos poemas y ensayos dedica Paz al estudio y contemplación de la palabra y su función en el texto artístico. La razón de fondo es aquella frase mítica y filosófica: "El lenguaje es un doble mágico del cosmos". (55)

50. Ibid., p. 30

51. Octavio Paz, "Fourier y la analogía poética", p. 49

52. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 31

53. Stéphane Mallarmé, Poesía, p. 175

54. Octavio Paz,

55. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 38

2. El concepto de que la poesía moderna "es ante todo concentración verbal" (56) cuya creación máxima en Mallarmé es "Un coup de dés" y en Paz, "Blanco".

Todo este mundo formal concreta "los ritmos inmediatos del pensamiento". (57)

3. "Un coup de dés" "pone en escena en medio de ese decorado cósmico a un ser humano" (58). De esta manera, dice la crítica contemporánea, el poema es la cosmogonía del poeta.

¿Qué es "Cuatro chopos" sino el hombre frente al cosmos? ¿y qué es este poema sino una parte de la cosmogonía de Octavio Paz?

Por estas y otras razones, se comenta sobre esta influencia de Francia en OP lo siguiente:

La poesía de Paz, como gran parte de la poesía moderna, parte de la obra de Rimbaud y Mallarmé quienes habían puesto en duda la posibilidad de expresar lo inefable con el instrumento imperfecto del lenguaje. (59)

Otras figuras de la intelectualidad y del arte en Francia, algunas de las cuales fueron amistad personal de OP son: Benjamin Péret, André Breton, Marcel Duchamp, Claude Lévi-Strauss. A cada uno de ellos, OP le dedica recuerdos, páginas, libros muy significativos dentro de sus poemas o sus ensayos. El surrealismo, sobre el que Paz tiene textos muy valiosos de comentarios sobre su importancia, constituyó en la juventud del poeta una de sus grandes inquietudes. No estuvo de acuerdo con algunas de sus normas o principios, pero sí supo obtener de varios de los elementos en que fundó sus teorías - como el del sueño - la profunda riqueza que encierra y que en la poesía se convierte en acercamiento, presentimiento, "vislumbre", camino hacia la realidad.

Conclusiones

Octavio Paz ha recorrido paso a paso - como lo hemos visto en este capítulo - multitud de campos físicos, históricos, ideológicos, ¿a cuál pertenece? ¿puede clasificársele? Enrique Anderson Imbert nos dice lo siguiente:

En verdad no echó raíces en ningún Ismo. Marxismo, Surrealismo, Idealismo, Existencialismo, Simbolismo, Budismo, Estructuralismo han sido para él meros paisajes en sus viajes de poeta alerta a todos los cambios. Con esos paisajes al fondo, Paz avanzó sin distraerse. (60)

56. Octavio Paz, Cuadrivio, pp. 179-180
 57. Stéphane Mallarmé, op. cit., p. 15
 58. Ibid., p. 16
 59. Roberta Seabrook, "Vrindaban" en Aproximaciones a Octavio Paz, p.199
 60. Enrique Anderson Imbert, Historia de la cultura hispanoamericana II, p. 321

¿Cómo terminar estas páginas sobre la intensa vida literaria de OP? Me parece encontrar en los textos siguientes una síntesis de su pensamiento - en relación con el tema de mi trabajo - y de lo que expresan las palabras y juicios de dos conocedores de la obra de Paz. Ellos son: Ramón Xirau y Enrique Anderson Imbert. Por la amistad y el estudio, Ramón Xirau ha penetrado profundamente en la personalidad y la producción artística de Octavio Paz y lo ha definido así:

Paz unificador de opuestos. (61)

La validez del juicio y apreciación de Anderson Imbert radica para mí en que dentro de su gran conocimiento de la literatura hispanoamericana, puede construir y desarrollar una visión comparativa de los numerosos autores que concentra en unas cuantas páginas. Necesita definirlos por su esencia, por el compendio de su pensamiento, de su personalidad literaria. Esto dice de Octavio Paz:

Poeta original, de intenso lirismo, de brillante imaginaria, sus viajes son circulares, viajes de retorno a su Yo. Su originalidad consiste en que él es el origen de los íntimos conflictos de sus cantos: esperanza y desesperanza, soledad y comunión, inocencia y ciencia, silencio y sonido, Oriente y Occidente, el lenguaje como energía individual y como estructura colectiva.

. . .

El éxtasis místico, la experiencia sexual y la expresión poética le abrían las tres vías para alcanzar la indisoluble unidad de los contrarios. (62)

Es un definir a Octavio Paz en forma muy precisa y clara, por opuestos, por dualidades, por armonía en la unidad.

Octavio Paz en Pasado en claro dice de sí mismo:

ni yo soy ni yo más sino más ser sin yo. (63)

. . .

yo penetraba en silencio,
cuerpo sin cuerpo, tiempo
sin horas. (64)

Visto desde fuera por conocedores de las letras iberoamericanas contemporáneas, y visto desde dentro por el propio Yo del escritor, tenemos condensada en unas líneas - hasta donde es posible - una visión literaria y someramente biográfica de Octavio Paz. Pasado en claro no es sino un principio de biografía poética.

61. Ramón Xirau, Poesía iberoamericana contemporánea, p. 126
62. Enrique Anderson Imbert, op. cit., p. 322
63. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 28
64. Ibid., p. 22

PRIMERA PARTE

I N T R O D U C C I Ó N

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces una palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la
ventura,
símbolos que lo miran con ojos familiares.

Charles Baudelaire (1)

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

Octavio Paz (2)

"Cuatro chopos" (Cch) constituye en mi opinión una síntesis extraordinaria de puntos clave en la obra poética de Octavio Paz. Su análisis puede permitir el esclarecimiento de una parte básica de la creación del poeta dentro de la temática "Polaridad-unidad", título del presente trabajo. Por esta razón, el poema es un verdadero punto de partida en la elaboración de mi tesis, en cuanto que será un instrumento para demostrar que la estructura fundamental de la obra de OP es dual y unitaria.

Muy cercano, por motivos culturales y artísticos, a los poetas y escritores franceses del simbolismo, OP parece caminar en "Cch" como Baudelaire, "entre bosques de símbolos". Ambos poetas reciben a veces del paisaje cósmico "una palabra oscura". Para los dos, "va el hombre a la ventura" observando expectante la naturaleza entre "símbolos que lo miran con ojos familiares" que él trata de descifrar. En OP esto se convierte en "linde de duda, transitada por espejeos y vislumbres", expresiones que, como veremos a su tiempo, aparecen en "Cch" como un reflejo de su autobiografía poética Pasado en claro.

"Correspondencias" y "Cuatro chopos" pertenecen al número de lo que la crítica contemporánea denomina "texto artístico", que, definido por Yuri M. Lotman, dice así:

Un texto artístico es un significado de compleja estructura.
Todos sus elementos son elementos de significado. (3)

Los grandes poemas de OP, en particular "Piedra de sol" y "Blanco", llenarían estas características anotadas por Lotman. Quiero añadir a estas dos grandes creaciones de OP, guardando las debidas propor-

1. Charles Baudelaire, "Correspondencias" en Las flores del mal, p. 34
2. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 11
3. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 23

ciones, el poema "Cuatro chopos" del 13 de julio de 1980, pienso que él resume la macroestructura y la microestructura de la obra total. Desde el título, "Cuatro chopos", hasta la última palabra del poema: "espejeos" son "elementos de significado" con referencia a la polaridad y la unidad, que en combinación armónica, permean el universo representado en "Cch".

El hecho de dar a cada elemento de la estructura formal y conceptual, una carga semántica en todas y cada una de sus funciones, manifiesta la capacidad de variantes en OP para darnos en cada línea, lo esperado o lo sorprendente, lo previsible o la aparente ilogicidad "donde el lenguaje se desdice". Así es la palabra poética, por eso dice Lotman:

en el arte todo lo estructuralmente significativo se semantiza.(4)

Un lector asiduo de la obra poética de OP reconocería en seguida, de una primera lectura de "Cch", al hombre que ha pasado 45 años de su vida poética (de 1935 a 1980) contemplando con ansiedad el mundo que lo rodea, el universo, que es "todo cuanto hay" (5), para darnos en 65 versos, el resultado de esa permanente observación con un lenguaje que le es ya suyo, un habla inconfundiblemente personal.

El análisis de este poema nos llevaría a "explicar cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado pensamiento, de una idea, cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea" (6), porque "Cch" es un nuevo intento por parte de OP, de conocimiento del universo, como lo son varias de sus obras en una forma directa. Así, Pasado en claro es para Ramón Xirau:

un poema de autoconocimiento entre el horror y la luz, entre el lenguaje del horror y el lenguaje de la luz ... ¿Podemos conocer? ¿podemos autoconocernos? La respuesta a estas preguntas ha de ser parcialmente afirmativa: podemos conocer y autoconocernos siempre que sepamos que por nosotros pasa este gran Lenguaje que es el lenguaje del Universo. (7)

["Lenguaje" y "Universo" con mayúsculas en el texto de Xirau]

Por lo tanto, a través de este "Lenguaje del Universo", que para OP en "Cch" serían "los símbolos que lo miran", podemos vislumbrar la estructura de la idea que trata de comunicar al texto poético.

El método que pienso que es más útil para aprehender el gran conjunto de relaciones que hay en "Cch", será el que permita llegar, en la medida de lo posible, a la comprensión del poema: "La lengua no es

4. Idem

5. José Ortega y Gasset, ¿Qué es filosofía?, p. 80

6. Yuri M. Lotman, op. cit., p. 15

7. Ramón, Xirau, Poesía y conocimiento, p. 136

un sistema de signos, sino una trabazón - cuya economía está por determinar - de estructuras de significación". (8) Este método es para mí, el semiológico. La variedad de aportaciones y enfoques con que este método puede contribuir para desentrañar lo que el poeta pretende decirnos, puede ser sustancialmente valioso. Centrado y concentrado este análisis en todos y cada uno de los elementos del texto mismo, para de ahí partir a las "estructuras de significación", trazará un camino de importantes hallazgos en la obra poética de OP.

Ferdinand de Saussure concibió la semiología como la ciencia que estudia "la vida de los signos en el seno de la vida social". (9) Si en una definición tan breve, Saussure alude dos veces a la "vida", quiere decir que para él, esto es lo fundamental de un signo. Quisiera aplicar esta característica a los signos de diversos órdenes que estudie en "Cch". Esta es una de las funciones de la verdadera poesía, la vida; de ella se desprende la dinámica que imprime a cada una de las palabras, o su ausencia, por más insignificantes que aparentemente sean.

Los niveles que comprenderá el análisis del poema "Cch" son, de acuerdo a lo señalado en el Prólogo de este trabajo, y con base en la obra de Charles Morris, Signos, lenguaje y conducta, el morfosintáctico y el semántico. Unido al primer nivel estará el estudio de la estructura rítmica.

Por otra parte, dado el gran trasfondo filosófico que encierra el poema, llevará también una sencilla alusión teórica a los conceptos filosóficos manejados por Paz. Bajo este enfoque, la poesía - como lo señala insistentemente Ramón Xirau - es conocimiento: "La poesía es una función cognoscitiva", esto es, "Conocer significa aquí ... penetrar, es decir, intuir; significa también dirigirse a obtener una imagen del mundo, un cierto sentido de la vida, un conocer que, fundado en la emoción, es también una visión del universo y acaso una metafísica. El conocimiento poético, rítmico, amoroso, emotivo, conceptual está en las palabras; va también más allá de ellas". (10)

Los estudios por nivel no irán separados. Me parece más útil y congruente irlos relacionando en su mejor oportunidad. Lo signos se encuentran tan perfectamente "trabados" como dice Greimas, que su estudio simultáneo ayudará a hacer surgir su significado dentro de la significación del poema, y éste, como parte de la totalidad en la ideología de Octavio Paz.

De esta manera, Lingüística, Semiología, Filosofía serán en mi trabajo: sólo instrumentos, caminos hacia la poesía que cae totalmente en el campo de la literatura, el arte.

9. Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, p. 60

10. Ramón Xirau, op. cit., p. 136

8. A. J. Greimas, Semántica estructural, p. 31

Algo que también es muy importante destacar en una introducción al poema es lo que yo llamaría su gestación, las "semillas" que lo hicieron fructificar, madurar a lo largo de una vida poética. Un poema como "Cch", tan profundo y singular dentro de la obra de OP, no puede improvisarse. Es, desde luego, flor de tiempo esencialmente poético, sustancial, emocionalmente vivido.

En este capítulo introductorio trato de señalar algunos pasajes aislados relativamente en la obra general. Ellos fueron, a mi juicio, las semillas que en el alma del poeta hicieron que germinara el material que cristalizó en "Cch". Dispersa la idea y las expresiones en varias partes del camino poético, coinciden fundamentalmente en las líneas medulares de la composición.

Los textos son los siguientes:

1. Una tarde pactaron las alturas
Sin cambiar de lugar

Caminaron los chopos. (11)

Tenemos: "una tarde", "las alturas", "los chopos", y con estos elementos el gran punto filosófico y poético expresado en los dos últimos versos: inmovilidad-movimiento.

2. Entre el cielo y la tierra suspendidos
Unos cuantos álamos
Vibrar de luz más que vaivén de hojas

¿Suben o bajan? (12)

Hay una "franja" entre el cielo y la tierra en donde aparecen unos "álamos" (chopos); hay un "vibrar de luz" y un "vaivén" que en "Cch" se convertirá en "vaivén inmóvil". Hay también dos líneas ascendentes y descendentes, "¿suben o bajan?" que en "Cch" tendrán un significado esencialmente cósmico

3. El árbol, quizá el más nombrado en la poesía de Paz, es el chopo al que cubre de metáforas:

Desde la baja maleza que me ahoga, lo veo brillar, alto y serio.
Arde, inmóvil, sobre la cima de sí mismo: chopo de luz, columna de música, chorro de silencio.

. . .

columna de luz, chopo de fuego, chorro de agua. (13)

Es el chopo, en el texto anterior, un símbolo en Himno futuro (1949-1950) de la idea central de esta selección, la libertad:

tú, himno libre del hombre libre.

11. Ladera este, p. 51
12. Ibidem, p. 107
13. Libertad bajo palabra, pp. 204-205

Es importante anotar que el chopo, su figura y representatividad, abre uno de los grandes poemas de Paz: "Piedra de sol". El primer verso lo presenta en una bella imagen:

un sauce de cristal, un chopo de agua

verso que se repite al final del poema para cerrar el ciclo cósmico de Venus a la que está dedicada esta composición.

Para OP "Los árboles son tiempo", "Las piedras son tiempo". (14)
Los elementos de la naturaleza son un instrumento vivo en la palabra poética de este autor.

En "Cuatro chopos" podríamos decir que desaparece "chopo" como signo lingüístico propiamente dicho; casi desaparece su significado (concepto) para cargar de significación sin medida al significante. El poema es una acumulación de elementos sémicos que uno tras otro van cayendo sobre "chopos" hasta hacerlo algo "nuevo", diferente de un mero "significado" por el "trabajo de significar", propio de la poesía y que el escritor ha desarrollado sobre el signo. (15)

Esto prueba que el chopo que surge en varias partes de la obra poética de Paz, se ha convertido, en un momento dado de intencionalidad, en un "vehículo adecuado" para expresar la idea que, perfectamente estructurada, nos ofrece "Cch".

4. El gran tema de la palabra

Ella es uno de los "seres vivos" que han encarnado en el mundo de la poesía construido por OP. A ella están dedicados múltiples momentos de creación artística. La palabra inicia, como un signo clave, el poema "Cch"; toda la primera estrofa es un homenaje a ella.

El poema que encuentro más afín al contenido de "Cch" se llama:
"La palabra dicha" y pertenece a Días hábiles, (1958-1961):

La palabra se levanta
de la página escrita.
La palabra,
labrada estalactita,
grabada columna,
una a una letra a letra.
El eco se congela
en la página pétrea.

Anima,
blanca como la página,
se levanta la palabra.
Anda
sobre un hilo tendido

14. Ladera este, p. 56

15. Cf. Noé Jitrik, Producción literaria y producción social, p. 60

del silencio al grito,
sobre el filo
del decir estricto.
El oído: nido
o laberinto del sonido. (16)

Encuentro los siguientes puntos de conexión con "Cch": En la primera estrofa hay una línea vertical, "labrada estalactita / grabada columna". En la segunda estrofa hay una línea horizontal: "sobre un hilo tendido", "sobre el filo/ del decir estricto", es decir, la sucesividad, la linealidad del discurso en la comunicación oral; la polaridad: "La palabra dicha" frente a "La palabra escrita" del poema anterior.

Hay también otra polaridad muy importante:

una estaticidad:
labrada estalactita
se congela
página pétrea

una dinamicidad:
se levanta la palabra
del silencio al grito (17)

Estos puntos pueden ser indicadores de lo que en forma natural acontece en todo proceso artístico. Hay ideas, reflejo de la vida cósmica, que van conformando ciertas estructuras en la mente del artista, luego, llega un momento de acumulación de unas y otras hasta formar un engranaje que encarna en una obra - poema en el caso de OP - que podría llamarse clave dentro de la totalidad de la producción poética.

Versos, alusiones, poemas, ensayos, todo es camino para crear una obra cumbre de gran significación y síntesis del pensamiento del artista, que, para la finalidad de mi trabajo, es "Cuatro chopos".

* * * * *

Es muy necesario aclarar, antes de iniciar el análisis del poema, que las oraciones, los versos, las ideas se han ido fraccionando, desmenuzando a la luz de los enfoques de cada uno de los capítulos que integran el estudio; de aquí podemos deducir que habrá aparentes repeticiones, pero cada repetición es significativa, tiene una finalidad que conduce, como diría Lotman, a enriquecer los elementos "matizadores" que pueden ayudar a encontrar y profundizar los "centros semánticos" y los "signos" por medio de los cuales se expresan.

16. Poemas, pp. 326-327

17. Cf. Jorge Alcázar Bravo, "La doble conformación de la sustancia en el lenguaje poético" en Acta poética 2/1980, pp. 151-159

CUATRO CHOPOS (1)

1. Como tras de sí misma va esta línea
2. por los horizontales confines persiguiéndose
3. y en el poniente siempre fugitivo
4. en que se busca se disipa
5. - como esta misma línea
6. por la mirada levantada
7. vuelve todas sus letras
8. una columna diáfana
9. resuelta en una no tocada
10. ni oída ni gustada mas pensada
11. flor de vocales y de consonantes
12. - como esta línea que no acaba de escribirse
13. y antes de consumarse se incorpora
14. sin cesar de fluir pero hacia arriba:
15. los cuatro chopos.

16. Aspirados
17. por la altura vacía y allá abajo,
18. en un charco hecho cielo, duplicados,
19. los cuatro son un solo chopo
20. y son ninguno.

21. Atrás, frondas en llamas
22. que se apagan - la tarde a la deriva -
23. otros chopos ya andrajos espectrales
24. interminablemente ondulan
25. interminablemente inmóviles.

1. Octavio Paz, "Cuatro chopos" en Vuelta, núm. 48, nov., 1980, pp. 4-7

26. El amarillo se desliza al rosa,
27. se insinúa la noche en el violeta.
28. Entre el cielo y el agua
29. - caligrafía herbácea
30. trazada sobre brasas por el viento -
31. hay una franja azul y verde: el suelo.
32. Es un reflejo suspendido en otro.

33. Tránsitos: parpadeos del instante.
34. Cada cosa es su doble, su fantasma;
35. el mundo pierde cuerpo,
36. es una aparición, es cuatro chopos,
37. cuatro moradas melodías.
38. Frágiles ramas trepan por los troncos.
39. Son un poco de luz y otro poco de viento.
40. Vaivén inmóvil. Con los ojos
41. las oigo murmurar palabras de aire.
42. El silencio se va con el arroyo,
43. regresa con el cielo.

44. Es real lo que veo:
45. cuatro chopos sin peso
46. plantados sobre un vértigo.
47. Una fijeza que se precipita
48. hacia abajo, hacia arriba,
49. hacia el agua del cielo del remanso
50. en un esbelto afán sin desenlace
51. mientras el mundo zarpa hacia lo oscuro.

52. Latir de claridades últimas:
53. quince minutos sitiados
54. que ve Claudio Monet desde una barca.

55. En el agua se abisma el cielo,
56. en sí misma se anega el agua,
57. el chopo es un disparo cárdeno:
58. este mundo no es sólido.
59. Entre ser y no ser la yerba titubea,
60. los elementos se aligeran,
61. los contornos se esfuman,
62. visos, reflejos, reverberaciones,
63. centellear de formas y presencias,
64. niebla de imágenes, eclipses,
65. esto que veo somos: espejeos.

México, a 13 de julio de 1980.

EL TÍTULO: CONCENTRACIÓN DE ESENCIAS

La cifra cuatro es la cifra del universo.

Octavio Paz (1)

Dar título a una obra es concentrar en una o en unas cuantas palabras todo un mundo de contenido; vibra en el nombre - signo de un poema - toda una semiología.

[el título] es lo que más trabajo me cuesta en una novela, dice Mario Vargas Llosa en una entrevista. (2)

Importante es en esta ocasión examinar el título del poema "Cuatro chopos", formado por un numeral, cuatro, y el nombre de un árbol, el chopo.

Los números han sido motivo de grandes reflexiones a lo largo de la historia del hombre: "Un número es el nombre de una ley oculta", (3) y entre los números, el cuatro es una clave, un recurrente continuo. Unido esencialmente al cosmos, a la naturaleza, aparece como un lenguaje del universo. Los pitagóricos lo llamaban "número divino". Los cuatro elementos: fuego, agua, aire, tierra, constituían para ellos una tetractía a la que consagraban una oración: "Oh santa, santa tetractía, tú que contiene la raíz y la fuente del eterno fluir de la creación". El cuatro era para ellos el número que generaba dioses y hombres. (4)

En la numerología de las más antiguas culturas, el cuatro aparece siempre rodeado de admiración, y en ocasiones, de culto. Además de los cuatro elementos, están las cuatro estaciones del año, los cuatro puntos cardinales, bases cósmicas del tiempo y de la vida. En el hombre las cuatro etapas: nacimiento, desarrollo, reproducción y muerte.

Por otra parte, si aplicamos el cuatro, vemos que significa seguridad porque cuando tenemos los cuatro puntos cardinales, estamos "orientados", sabemos dónde estamos. Representa igualmente la estabilidad porque un cuadrilátero es apoyo, firmeza, y por lo tanto, es perfección, plenitud.

1. Puertas al campo, p. 124
2. Jacobo Zabłudovsky, "Con Vargas Llosa" en Revista Siempre!, febrero de 1982, p. 28
3. Morris G. Goodman, Modern Numerology, p. 18. "A number is the name of a hidden Law".
4. *Ibidem*, p. 13. "Bless us, divine number, thou who generatest gods and men! O holy, holy tetraktys, thou that containest the root and the source of eternally flowing creation!".

Ahora bien, si relacionamos por una parte, la preponderancia que le dan al número cuatro dos de las grandes culturas, la prehispánica en México, y la del mundo oriental, y por otro lado, su presencia y continua alusión dentro de la obra de OP, podemos concluir que el cuatro tiene un fundamento filosófico, mítico, profundamente significativo para entender la unidad y la dualidad como raíces y temas generativos de "Cuatro chopos".

En la vida prehispánica se le concede una importancia capital a través de una visión cosmogónica, religiosa, geométrica, geográfica. La horizontalidad y la verticalidad - elementos esenciales en el poema - en su cruce ineludible, dan cuatro extremos y un centro cuya significación cósmica dentro de la religión penetró la cultura náhuatl.

El universo mismo se concebía con un sentido religioso más bien que geográfico y se dividía horizontal y verticalmente en zonas de significación religiosa. El universo horizontal, quizá la concepción más antigua, reconocía cinco direcciones, los cuatro puntos cardinales y el centro. El dios del fuego, antiguo y fundamental en la religión mexicana gobernaba la zona central. El oriente estaba asignado al dios de la lluvia, Tlaloc, y a Mixcóatl (serpiente de nube) dios de las nubes, y era la región de la abundancia.

. . .

El occidente que era la morada del planeta Venus, la estrella de la tarde, tenía sin embargo, una significación favorable que se asociaba y aun se identificaba con Quetzalcóatl (serpiente emplumada), el dios de la sabiduría.

El norte era una región sombría y terrible, gobernada por Mictantecuhltli (dios de la muerte), quien (y ésta es una de las contradicciones tan frecuentes en la teología mexicana), estaba también relacionado a veces, con el sur.

Los aztecas concebían su universo como extendido horizontalmente hacia afuera, y verticalmente hacia arriba y hacia abajo. El mundo dividido horizontalmente significaba la asociación de los poderes divinos con los fenómenos de la geografía y el clima. Este significado de la dirección es un concepto religioso habitual. El ordenamiento vertical de los paraísos tiene más bien que ver con el rango y el orden que con los fenómenos naturales.

(5)

Expresamente he seleccionado esta cita porque en ella se menciona a Venus, eje cósmico de "Piedra de sol", un poema de gran importancia y penetración en la obra de OP.

Asimismo tenemos la vida que engendra el número cuatro en el gran monumento al cosmos y al tiempo, que grabaron en piedra los aztecas: el Calendario.

5. Georg C. Vaillant, La civilización azteca, pp. 144-145

Las menciones de las cuatro edades o Soles en el Calendario azteca, primera edad, Cuatro Océotl de Tezcatlipoca; la segunda era, Cuatro viento, era de Quetzalcóatl el gobernante divino. Tercera época, Cuatro lluvia de Tláloc, dios de la lluvia. El Cuatro Sol, Cuatro agua de Clachiuhtlicue, "Nuestra Señora de la Falda de Turquesa" diosa del agua. La era presente, Cuatro terremoto bajo el dios Sol, Tonatiuh. (6)

Si nos referimos ahora a los desdoblamientos, a la dualidad con los que OP construye "Cch", también están presentes en la cultura náhuatl:

Tezca(tli)poca, espejo que ahuma y que fue precisamente el nombre de los cuatro hijos (o primeros desdoblamientos) de Ometéotl: el Tezcatlipoca rojo del oriente, el negro del norte, el blanco del poniente y el azul del sur. (7)

En la cultura de la India, el cuatro tiene un carácter totalmente religioso, sagrado:

Las cuatro sílabas sagradas. Una de ellas, Mahas, es Brahman.(8)

Octavio Paz une todas estas bases en un solo comentario:

La tendencia de ambas civilizaciones (El Extremo Oriente, China, Corea, Japón y de la América precolombina) a pensar en términos cuadripartitos es algo más que una mera coincidencia. Tal vez la dualidad, el pensar por pares, sea común a todos los hombres y lo que distingue a las civilizaciones es la manera de combinar la pareja básica: estructuras tripartitas, cuadripartitas, circulares... (9)

Por otra parte, OP señala con claridad sus fuentes para la creación de sus más importantes poemas:

Me inspiré / para Blanco / en las mandalas del budismo tibetano, que dividen al espacio en cuatro regiones, cuatro colores, cuatro elementos, cuatro divinidades femeninas y cuatro Budas o Bodisatvas. En el centro la divinidad central. En Blanco preservé la división espacial, los colores, los elementos y las facultades (sensación, percepción, imaginación y entendimiento) de los Tantras.

. . .
Blanco está organizado espacialmente y obedece a la dirección de los puntos cardinales. (10)

6. Ibidem, p. 143
7. Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl, pp. 156-157
8. Doctrinas secretas de la India, Upanishads, p. 257
9. Octavio Paz, Conjunciones y disyunciones, p. 45
10. Octavio Paz, "Escribir y decir" en Revista de la Universidad de México, mayo de 1981, p. 10

Es muy importante hacer notar que dos de las obras maestras de OP, "Piedra de sol" y "Blanco", tienen asiento, la primera en la cultura prehispánica, y la segunda, en la cultura oriental; de esta manera, parece dar un fondo común de unidad a estas grandes corrientes míticas que injerta en su obra.

* * * * *

Chopo

Chopo es el "nombre con el que se designan varias especies de álamos" (11)

- álamo negro
- el de corteza oscura y hojas verdes por las dos caras.

Un árbol ha sido siempre un signo en el lenguaje de la naturaleza. Pocos seres vivos saben mantener la vida con tanta ambición y fuerza como los árboles. Se enaltece esta resistencia diciendo con admiración: "Los árboles mueren de pie". Es pues el árbol, entre otras atribuciones, una representación austera de verticalidad; el árbol nace y muere erecto, elevándose a las alturas. Este hecho no es ajeno a la obra de Paz quien en su obra temprana ya le concede un lugar muy definido al árbol como figura-columna, desafiante de la gravedad y el espacio.

Al mismo tiempo, a esta posición enhiesta, firme del tronco, la palabra poética le opone la fragilidad y la ligereza de las hojas, (álamo temblón), de esta manera, entonces, el viento las hace hablar. Los versos que siguen ejemplifican esta oposición de contrarios:

Frágiles ramas trepan por los troncos (v. 38)

los parques y el corro cuchicheante de los olmos y los álamos.
(12)

Es por tanto el árbol una imagen perfecta en muchos sentidos, de movimiento-inmovilidad, muy en armonía con el texto poético en donde un chopo es uno (esencia), es dos, es cuatro de acuerdo con el instante poético-filosófico que el escritor introduce o inserta en el poema.

El chopo ha llamado siempre la atención de OP. Su actitud reflexiva frente a él habla de momentos muy importantes de su propio desdoblamiento. El chopo tiene un carácter vivencial dentro de su poesía, su presencia está relacionada con su conciencia a través de las imágenes poéticas:

11. Real Academia española, Diccionario de la lengua española.

12. Libertad bajo palabra, p. 216

Mis pensamientos se deslizan como agua
 Inmóvil yo los veo alejarse entre los chopos
 Frente a la noche idéntica otro que no conozco
 También los piensa y los mira perderse.(13)

Quizá ésta sea la génesis más remota de "Cuatro chopos"; el poema al que pertenecen los versos anteriores se titula: "Manantial", (1950-1954) y pertenece a Semillas para un himno. Semilla es germen de vida futura, vida latente, que en poesía, es origen de infinitas variantes. Semilla unida a manantial es un mar de significado.

* * * * *

Como a manera de conclusión de este capítulo podemos decir que "Cch" toma como base un número, el cuatro, fundamentalmente unido a la polaridad en cuanto que significa en varias culturas, el desdoblamiento de la unidad. En el poema, este desdoblamiento está acentuado por el concepto filosófico: realidad-apariencia; realidad-reflejo-espejo. Es parte esencial en el poema la fusión de dos - cuatro en desdoblamiento - en la unidad:

Aspirados
 por la altura vacía y allá abajo,
 en un charco hecho cielo, duplicados,
 los cuatro son un solo chopo
 y son ninguno. (vv. 16-20)

Uno de los grandes valores del poema es su naturaleza cósmica; es una huella que Octavio Paz añade a la herencia que han dejado las grandes consideraciones del hombre, cuando, con ansiedad y expectación, se sitúa en el cruce de dos líneas infinitas, una horizontal y otra vertical, y ve y escucha los cuatro extremos del "eterno fluir de la creación".

"EJES SEMÁNTICOS": HACIA LA ESTRUCTURA CÓSMICA

Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición oculta, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético - la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian - nos deja vislumbrar la analogía cósmica.

Octavio Paz (1)

Fundamental para analizar la estructura de "Cuatro chopos", me parece la teoría de A.J. Greimas sobre lo que él denomina Ejes semánticos en el Capítulo "Conjunción y disyunción" de su obra Semántica estructural. (2) La importancia de esta teoría consiste además, en que es aplicable a gran parte de la obra total de OP, el cual, en su libro titulado (¿coincidencias?) Conjunciones y disyunciones, hace una síntesis del pensamiento que rige y determina la estructura polar - "dual" - de momentos definitivos de su creación poética y ensayística. Citaré únicamente un párrafo de este libro de OP, que en mi opinión, concentra dicho enfoque.

Desde su origen, la civilización china concibió al cosmos como un orden compuesto por el ritmo dual - unión, separación, unión - de dos poderes o fuerzas: el cielo y la tierra, lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo, yang y yin. (3)

El carácter milenario de esta cultura y de varias más del oriente, que OP cita en sus composiciones, así como la antigüedad de otras culturas occidentales, en donde aparecen constantemente parejas de conceptos opuestos, nos lleva a analizar el porqué de su presencia continua en la obra de Paz.

Pienso que las ideas de Greimas y su aplicación a "Cch" nos darán en gran parte, las bases de significación del mundo que encontramos dentro del poema:

A propósito de la relación una doble constatación se impone desde el comienzo:

1. Para que dos términos-objeto puedan ser captados a la vez, es necesario que posean algo en común (es éste el problema de la semejanza y, en sus repercusiones, el de la identidad).

1. Las peras del olmo, p. 149
2. A.J. Greimas, Semántica estructural, pp. 29-40
3. Octavio Paz, Conjunciones y disyunciones, p. 99

2. Para que dos términos-objeto puedan ser distinguidos, es necesario que sean diferentes, sea del modo que fuere (es éste el problema de la diferencia y de la no identidad).

El problema de lo continuo y de lo discontinuo como vemos, reaparece, si bien de un modo un tanto diferente. En efecto, la relación pone de manifiesto ahora su doble naturaleza: es a la vez conjunción y disyunción. (4)

Esta teoría es clara en "Cch" ya que en el poema las relaciones más importantes - para la finalidad de mi tesis - se encuentran precisamente en las funciones de la semejanza y de la diferencia, de las conjunciones y las disyunciones, dentro del comportamiento de los signos que conforman el texto.

De lo anterior se desprende que, en forma especial, el estudio de lo que Greimas llama "ejes semánticos" ayudará a poner de manifiesto en el análisis, las oposiciones esenciales que estructuran el poema y que pueden ser las que den sentido a toda la composición. Dice Greimas:

Proponemos llamar eje semántico a este común denominador de los dos términos, a este fondo del cual se destaca la articulación de la significación. Vemos que el eje semántico tiene como función la de subsumir, la de totalizar las articulaciones que le son inherentes. (5)

Greimas no deja de reconocer las dificultades y problemas que conlleva la determinación de ese "común denominador", por lo cual, quiero apoyarme en sus mismas palabras que, a las ambivalencias o restricciones naturales de algunos conceptos, permiten cierta libertad para identificarlo:

... su oposición se sitúa en uno solo y el mismo eje, el de la sonoridad.

[Greimas lo dice sobre el ejemplo que presenta y continúa:]

Poco importa, por otra parte. Sabemos que se trata en este caso de una terminología metalingüística, descriptiva, que podría reemplazarse, en último término, por una notación en letras o en cifras. Lo que sí es importante es la existencia de un punto de vista único, de una dimensión en cuyo interior se manifiesta la oposición, que se presenta bajo la forma de dos polos extremos de un mismo eje. (6)

Otro punto importante es el de definir cómo se usará en este apartado la palabra sema en función de los ejes:

4. A.J. Greimas, op. cit., p. 29

5. Ibidem, p. 32

6. Ibidem, p. 31

Los elementos de significación así destacados son designados por R. Jakobson rasgos distintivos y no son, para él sino la traducción inglesa de los elementos diferenciales (éléments différentiels) de Saussure. Por afán de simplicidad terminológica proponemos denominarlos semas. (7)

Considerando lo anterior, podemos aplicar estos fundamentos teóricos a "Cch" para encontrar los ejes semánticos que sostienen estos "elementos de significación", estas oposiciones que dentro del poema conforman un todo vitalmente estructurado.

El eje semántico subsume en cierto modo, los elementos sémicos que de él se desprenden analísticamente. Ello equivale a decir, que por relación a la totalidad, que es una categoría sémica, los semas pueden considerarse como sus partes. (8)

Los ejes semánticos que podemos señalar como elementos de la trama estructural de "Cch" son los siguientes:

EJE I

Es muy importante considerar el primer gran eje semántico que sustenta como en silencio al poema entero. Los ejes subsecuentes son variantes que se apoyan sobre este eje central, generador de vida, al que le dan fuerza y soporte en su estructura. Este eje, sostén de la oposición ser, no-ser, tiene por dimensión unificadora la esencia, la esencialidad; la sustancia, la sustancialidad.

esencia

- el ser que constituye a una cosa; lo que una cosa es en sí misma; lo que hace que una cosa sea lo que es. (9)
- denota el fondo esencial interno de las cosas por oposición a su forma exterior. Aquí esencia es el ser propio o verdadero de aquéllas, la cual produce, sustenta y hace inteligible su forma aparente. (10)

sustancia

- sub-stare, estar debajo. Lo que es en sí. La realidad última y absoluta. (11)
- La sustancia, además de ser el soporte de las cualidades, es el sujeto permanente de sus variaciones o accidentes. (12)
- Toda sustancia es asimismo principio interno de actividad, o sea, naturaleza. (13)

7. Ibidem, p. 34
8. Ibidem, p. 43
9. Ramón Xirau, Introducción a la historia de la filosofía, pp.469-70
10. Walter Brugger, Diccionario de filosofía, p. 188
11. Ramón Xirau, op. cit., p. 479
12. José Ortega y Gasset, ¿Qué es filosofía?, p. 202
13. Walter Brugger, op. cit., p. 493

La aplicabilidad que los conceptos anteriores tienen dentro de "Cch" es ilimitada. Forman parte, yo diría, de la vida poética de las imágenes literarias utilizadas por OP en gran parte de su obra.

En el poema aparece todo este mundo conceptual a través del uso del verbo ser que, dentro de su gran carga semántica, está la esencia, la sustancia, la existencia.

Los momentos culminantes de "Cch" en los que este eje semántico realiza sus principales funciones son:

los cuatro son un solo chopo
y son ninguno (vv. 19-20)

. . .

Entre ser y no ser la yerba titubea (v.59)

Esta oposición ser, no-ser de "Cch" ya aparece en El arco y la lira: "Todo es y no es".(14) La coherencia entre poesía y poética, creación poética y ensayo, es asombrosamente continua en OP.

La oposición conceptual utilizada en el poema tiene bases ancestrales y modernas en el pensamiento filosófico:

- El No-Ser
Cuando actúa,
se convierte en el Ser. (15)
- En la edad primera de los dioses
el Ser nació del no-Ser. (16)
- El comienzo no es la nada pura, sino una nada de la cual tiene que surgir algo; luego también el ser está ya contenido en el comienzo. El comienzo tiene en consecuencia, ambos: el ser y la nada; es unidad del ser y la nada; es decir, un no-ser que al mismo tiempo es ser, y un ser que al mismo tiempo es no-ser... El comienzo, en consecuencia, contiene el ser como algo que se aleja del no-ser o lo elimina, es decir, como un contrario del no-ser. [Hegel] (17)

Y Octavio Paz dice: "Ser nada: ser todo: ser". (18)

El hombre de todos los tiempos expresa en filosofía o en poesía sus ansias de conocimiento. Los milenios o los siglos que separan los textos desaparecen frente al hombre universal. Paz recibe la herencia, la continúa y la deja para que otros ojos sigan buscando entre espejeos y vislumbres.

14. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 128

15. Lao Tsé, Tao Te King, p. 37

16. El Rig Veda, p. 296

17. Juan Miguel de Mora, La dialéctica en el Rig Veda, p. 85

18. Octavio Paz, op. cit., p. 133

Es necesario añadir en esta oportunidad, ya se ampliará más tarde, que la esencia se encuentra omnipresente en "Cch" para dar vida y por lo tanto dinámica a las grandes polaridades:

- movimiento-inmovilidad
- realidad-irrealidad
- apariencia-realidad

que forman parte esencial de la visión poética del cosmos.

EJE II

Movimiento-inmovilidad constituye una de las oposiciones más gustadas y trabajadas por OP en toda su poesía. Son dos conceptos, dos términos que polarmente colocados, dan un gran sentido a la obra del poeta ya que van a las raíces de la filosofía, en particular a la clásica concepción parmenídea-heracliteana.

Dada la importancia que reviste esta oposición, por la fuerza poética que provoca en Paz, me detendré a considerarla con la base teórica que requiere.

El eje semántico sobre el que se asienta esta dualidad de profunda significación, es la esencia, la sustancia del ser, de los seres, de las cosas. Intrínsecamente unida a la Realidad (con mayúscula), es la que soporta el peso de las infinitas apariencias, de los inacabables cambios. Es el sujeto invisible, invariable, inmutable. El grupo de versos en los que se encuentra esta dualidad con todas sus consecuencias de orden epistémico es el siguiente:

Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba
hacia el agua del cielo del remanso
en un esbelto afán sin desenlace. (vv. 47-50)

versos que tienen su antecedente, complementación y reafirmación en los siguientes:

[otros chopos]
interminablemente ondulan
interminablemente inmóviles. (vv. 24-25)

El contenido de estos fragmentos del poema tiene alcances que son fruto de reflexión humana de siglos. Trataré de condensar en puntos determinados lo que puede ser el generador operativo de estas líneas de "Cch".

- el pensamiento de los grandes filósofos de Grecia tratará siempre de combinar lo móvil y lo inmóvil, lo múltiple y lo uno, la variedad de la experiencia que nos dan los sentidos y la unidad que nos sugiere la razón. (19)

19. Ramón Xirau, Introducción a la historia de la filosofía, p. 29

- Parménides, defensor de la inmovilidad, como el polo opuesto a aquel Heráclito que afirmaba que todas las cosas están en perpetuo estado de cambio. (20)
- Heráclito quiere encontrar una explicación a los orígenes del movimiento. (21)
- si entramos o no entramos en las mismas aguas del río es porque somos y no somos. (22)
- en verdad somos una mezcla de ser y de no ser, de ausencia y de presencia, de pasado, presente y futuro. (23)
- Heráclito afirma la final armonía de los contrarios, la unidad de los opuestos. (24)
- Y es que, más allá del mundo en que estamos existe "una armonía de lo que se tiende y se suelta ... como el arco y la lira". (25)

Heráclito está presente en El arco y la lira de Octavio Paz, en su título y en su contenido. La perpetua búsqueda de la armonía de los contrarios es una "fuente imprescindible de pensamiento" en las páginas de este libro.

Por otra parte, encontramos en Parménides las siguientes bases complementarias:

- el origen de todo es el ser
- el primero de sus atributos es la inmutabilidad
- lo que es, es, principio de identidad (26)
- todo está lleno de lo que es. Por esto es todo continuo: porque lo que es toca a lo que es.
Y, además, está inmóvil entre los cabos de grandes cadenas, sin principio ni cese. (27)

En Parménides, lo ente es absolutamente uno y único, enteramente inmutable e inmóvil. La diversidad, multiplicidad y mutabilidad que aparecen a los sentidos no pueden ser "verdad", sino como él advertía: "opiniones de los mortales" empeñados en que "el no ser, sea". La influencia de Parménides, la fuerza de sus conceptos siguen vigentes desde su aparición dentro del Poema: "Allí están las puertas de la Noche y del Día, sujetas entre un dintel y un umbral de piedra... "

20. Idem.

21. Ibidem, p. 25

22. Idem.

23. Idem.

24. Ibidem, p. 26

25. Idem.

26. Ramón, Xirau, op. cit. p. 28

27. José Gaos, Antología de la filosofía griega, p. 37

Los versos de "Cch" anteriormente citados: 47-50, 24-25, descansan en la profunda significación de estos principios clásicos, pero sobre todo el verso 40 "Vaivén inmóvil" es la aplicación directa de la filosofía griega representada en Heráclito y Parménides. "Cch" da contemporaneidad a la antigüedad clásica.

Estos versos tienen además la dinámica de una de las grandes leyes cósmicas, la del "eterno retorno" que encuentra en Heráclito uno de sus primeros pensadores:

Esta ley, que se encuentra entre pueblos muy diversos y de muy distinto grado de evolución histórica, viene a decirnos que debe concebirse el mundo como una constante sucesión dentro de un ciclo constante. Siguiendo este ciclo, y dentro de un ciclo dado, todas las cosas cambian constantemente. Pero si pensamos que este ciclo se ha repetido eternamente y volverá a repetirse eternamente, si lo que estoy escribiendo lo he escrito en otros ciclos una eternidad de veces y volveré a escribirlo infinitas veces en ciclos futuros, de hecho nada cambia. En la circunferencia de un círculo se confunden el principio y el fin. (28)

Ahora bien, si aplicamos estas ideas al poema, veremos el eterno ciclo establecido entre agua y cielo: "hacia abajo, hacia arriba / en un eterno afán sin desenlace". Una vez más, movimiento - inmovilidad, polos sémicos del eje de la esencialidad, funcionan en "Cch" como un motor vital de la estructura de oposición y le dan al texto una insondable profundidad y trascendencia.

Conectados en forma lateral al eje semántico de la oposición movimiento-inmovilidad, se encuentran dos ejes secundarios:

II.1 El eje de la dirección: "camino o rumbo que un cuerpo sigue en su movimiento", (29) o de la direccionalidad, cuyos polos son la horizontalidad y la verticalidad.

Estas dos líneas están muy claramente expresadas en el poema y le dan un carácter espacialmente cósmico al prolongarse hacia el infinito. Al mismo tiempo, OP señala el carácter de linealidad que es inherente al lenguaje humano. En el poema lo hace a través de su insistencia en el signo lingüístico línea, núcleo semántico de la primera estrofa.

Estas dos direcciones las encontramos en los versos siguientes:

- por los horizontales confines persiguiéndose (v. 2)
- una columna diáfana (v. 8)
sin cesar de fluir pero hacia arriba (v. 14)
Frágiles ramas trepan por los troncos (v. 38)

28. Ramón Xirau, op. cit., p. 26

29. Real Academia española. Diccionario de la lengua española

II.2 Estrechamente conectado con el eje anterior, aparece la oposición: arriba-abajo a la que puede señalársele el mismo eje semántico de la direccionalidad matizado por el espacio relacional: la espacialidad, "continente de todos los objetos sensibles que coexisten". (30)

Así en el poema OP describe:

Aspirados /los chopos/
por la altura vacía y allá abajo
en un charco hecho cielo, duplicados (vv. 16-18)

y los versos ya mencionados pero con un nuevo matiz:

Una fijeza que se precipita
hacia abajo hacia arriba (vv. 47-48)

Cabe señalar aquí, cómo entra en "Cch" la relación horizontal-vertical; los estudios contemporáneos sobre lingüística y poética insistentemente anotan:

En realidad todo poema es un apretado haz de relaciones horizontales y verticales, sintagmáticas y asociativas, y su estudio estilístico ha de consistir en el análisis pormenorizado de esta red estructurada de funciones. (31)

De esta manera, al darle OP una importancia tanto estructural como poética a dicha relación dentro de "Cch", nos expresa una idea muy acorde con las diversas teorías que analizan el trabajo de los signos en el lenguaje de la poesía.

"Cch" se inicia tomando toda la primera estrofa para describir el proceso de la "actividad mental" que ejerce quien escribe en una obra de creación artística. Dicho proceso está formado por dos líneas que, armónicamente combinadas, dan como resultado un poema profundo y claro en su estructura: una línea "que va tras de sí misma", sintagmática, y una "columna diáfana" que encierra dentro el gran mundo paradigmático de selección de conceptos, signos, posibilidades poéticas, esto es, imágenes, metáforas. Todo se ejemplificará más detenidamente en los capítulos sobre los sustantivos, verbos y adjetivos que forman parte del poema.

En teoría este proceso se da así:

Los signos se asocian conforme a dos modos de actividad mental: formando sintagmas que son cadenas lineales, horizontales, de palabras articuladas, o sea combinadas y relacionadas según ciertas normas de distribución, orden y dependencia.

30. Idem.

31. Antonio García Berrio, Significado actual del formalismo ruso, p. 133

y

Formando paradigmas que son cadenas verticales en que los signos se asocian mentalmente. (32)

Esta "actividad mental" del poeta se encuentra muy claramente expuesta en los versos siguientes:

una columna diáfana
 resuelta en una no tocada
 ni oída ni gustada mas pensada
 flor de vocales y de consonantes, (vv. 8-11)

Podemos ver, por otra parte, que lo anteriormente explicado sigue las consideraciones de la crítica contemporánea en el estudio de la poesía:

De acuerdo con la doctrina clásica de Ferdinand de Saussure, cada mensaje verbal se construye a partir de dos operaciones fundamentales: la selección y la combinación. 'La selección - dice Jakobson - opera sobre la base de la equivalencia /entre los signos elegidos por el hablante/, de la semejanza y de la desemejanza, de la sinonimia y de la antinomia, en tanto que la combinación /la construcción de la secuencia/ se basa en la contigüidad'; es decir, que cada unidad de la cadena hablada se ordena con arreglo a dos jerarquías o conjuntos diferentes: el paradigma y el sintagma. (33)

A través de estas consideraciones de orden teórico, vemos cómo OP las incorpora a "Cch", no sólo estructuralmente, sino que las convierte en cadenas poéticas injertándoles la vida mental, conceptual del quehacer literario.

De esta manera, con los dos ejes secundarios mencionados, el escritor refuerza la dinámica de los ejes anteriores. Este movimiento es signo de la vida misma que asedia al poeta, el hombre expectante de "Cch", que, frente a la realidad, es el observador en las distintas dimensiones temporales y espaciales.

Estas polaridades forman también parte determinante de las manifestaciones que encierran los conceptos de la dualidad: apariencia - realidad.

EJE III

Profundamente relacionadas entre sí, se encuentran dos oposiciones de la articulación sémica que hemos nombrado esencia, esencialidad:

realidad - irrealidad
 apariencia - realidad

32. Helena Beristáin, Gramática estructural de la lengua española, p. 49, (Los subrayados son míos).
33. José Pascual Buxó, Introducción a la poética de Roman Jakobson, p. 28

Aunque estos elementos diferenciales son modalidades de una misma relación, sin embargo, cada par de opuestos guarda un matiz propio cuando se encuentra, tanto en los textos poéticos, como en los de fondo filosófico, por esta razón aquí se presentan separadamente.

Realidad-irrealidad

Es una de las polaridades más complejas que podía manejar OP, porque, "¿alguien sabe qué es Realidad?" (deliberadamente con mayúscula y no diciendo la realidad). ¿Conoce alguien el camino que a ella conduce? Numerosas obras orientales se llaman "camino", "senda" porque eso son cuando se trata de buscarla, vislumbrarla. La filosofía y el arte universal han gastado sus energías, ya acumuladas por siglos, en la búsqueda de "algo" que les permita "por lo menos" el encuentro de un nombre que se acerque a ella. Pensamiento, vida, existencia, todo se ha ido dejando milenio a milenio como rastros, huellas de su incesante persecución. Los años que el hombre lleva reflexionando, discutiendo, sufriendo para intentar la definición de Realidad nos muestran dos cosas: por un lado, lo impenetrable de ese abismo, lo incalculable de ese infinito; por otro lado, el intento continuo, apremiante, angustiante a veces, con que el ser humano día a día, era a era, se afana en buscar para descubrir dónde habita. Sabemos que realidad es presencia, pero dónde es ahí? o aquí?. En este sentido es muy válida la significación que adquiere "Cch" como un deseo del hombre contemporáneo, inmerso en modernidad, que es OP, de sumar sus esfuerzos a la ininterrumpida tarea de saber qué es Realidad; su misterio y la seguridad de su existencia, es un reto que lo atrae insistente e irremediabilmente.

El hecho de que OP haya seleccionado la poesía como un camino de búsqueda de esa realidad, sin nombre todavía, nos lleva a deducir que para él, es el lenguaje poético el instrumento que por su naturaleza intangible, inapresable, es el más idóneo para acercarse a aquello que por sí mismo es atemporal, aespacial. Realidad es siempre definida por el hombre más por lo que no es, que por lo que es; más por el temor de llegar a tocarla, que por la inquietud de descubrirla.

La antigüedad ya se distingue por la misma anhelante necesidad de saber qué es lo real y qué es la irrealidad. En las doctrinas esotéricas, en Los libros sagrados de Hermes Trimegisto, en Los versos áureos de Pitágoras, en Los poemas de Kabir hay siempre una alusión a esa búsqueda. En el Bhagavad Guita encontramos en las palabras de Krishna al príncipe Arjuna estas significativas expresiones dirigidas al buscador de la sabiduría:

sabe que el verdadero Ser es la única Realidad;
Y lo que a las multitudes les parece ilusorio es para el
sabio la única Realidad. (34)

La Grecia clásica nos dejó también sus inquietudes sobre la realidad. Hay una constante interrogación sobre el mundo que los rodea, "el alma anda en trasiego sobre la trayectoria entera del universo". (35)

En el pensamiento de Parménides encontramos:

- "la verdadera realidad" sólo se encuentra en el "pensar" y no en el testimonio de los sentidos.
- Sólo el ser es auténticamente real porque sólo lo que verdaderamente es puede pensarse y sólo lo inmutable es cognoscible.

Para Heráclito:

- "la" realidad es el mundo natural en que vivimos (por oposición a los mitos).
- A Heráclito le preocupaba el problema de la estructura general de la realidad en todo y en sus partes: "Sabio es que quienes oyen, no a mí, sino a la razón, coincidan en que todo es uno".

La metafísica busca la auténtica realidad primera de la que todo lo demás se siga.

Platón:

- él llamó a esta realidad, ousía, lo que posee una riqueza o un haber propio, a la que identificó con la Idea que la situó en un mundo suprasensible, modelo del sensible o imperfecto. (36)

Realismo:

- desde el punto de vista metafísico las esencias o la sustancia son reales (cf. Platón, San Agustín, Aristóteles, Santo Tomás). (37)

La filosofía y la literatura modernas siguen buscando nuevos caminos para definir realidad. Sorprende encontrar textos de Julio Cortázar por ejemplo, un hombre tan de nuestro tiempo cuando habla sobre ese instante, ese "intervalo" llamado realidad:

La Realidad está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla más allá, detectores de intervalos fulgurantes, y que saltemos luego de vuelta a este lado, libres de la red, riendo en un viento de felicidad, de reconquista. (38)

35. José Gaos, Antología de la filosofía griega, p. 121

36. Cf. Parménides, Heráclito, Platón en José Gaos, op. cit. y en Diccionario Enciclopédico Salvat.

37. Ramón Xirau, Introducción a la historia de la filosofía, p. 477

38. Julio Cortázar, Territorios, México, Siglo XXI, 1978, p. 104 citado en " Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar" en Revista de la Universidad de México, septiembre de 1982, p. 23

Cortázar toma de un libro del oriente, del poema metafísico hindú Vijñana Bhairava la idea central de sus palabras:

En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad. (39)

Es importante hacer notar que Julio Cortázar escribe la palabra Realidad con mayúscula. Además, habla de ella imprimiéndole un acento de gran sensibilidad.

La búsqueda continuará a lo largo de la historia de la humanidad porque el hombre nunca queda ni quedará satisfecho con sus hallazgos. "Cch" es una palabra más sobre los grandes interrogantes, las grandes preguntas que se hace el ser humano de todos los tiempos.

Opuesto a realidad está "lo irreal" que en filosofía es "apariencia" posibilidad. Por esta razón la oposición apariencia-realidad será el objeto de estudio del siguiente eje semántico.

EJE IV

Apariencia-realidad, su estudio se hará aplicando estos conceptos al poema fundamentándolo en las siguientes consideraciones:

El arte es el lenguaje de la vida, con su ayuda la realidad habla de sí misma. (40)

Apariencia

- Es un término con el que algunas filosofías aluden a aquel aspecto de las cosas que se distingue e incluso se opone a su realidad.
- A lo largo de los siglos las apariencias han confundido al hombre porque las apariencias de las cosas, su aspecto exterior, ocultan la realidad en sí, son un reflejo de la realidad inteligible y poseen un carácter sensible y particular. El poema de Parménides ya contrapone el Ser verdadero (que se conoce por la vía de la verdad o del pensamiento) y la apariencia (a la que corresponde la vía de la opinión).
- De aquí que la Fenomenología, la ciencia de lo que aparece o de las apariencias, sea una de las más importantes y fecundas corrientes de pensamiento del siglo XX. (41)

Ramón Xirau la define así:

- en metafísica lo que se presenta sin garantía total de ser. (42)

39. Julio Cortázar, op. cit., p. 103

40. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 14

41. José Gaos, op. cit. y Diccionario Enciclopédico Salvat.

42. Ramón Xirau, op. cit., p. 466

"Cch" es un poema ontológico, dialéctico. En él encontramos a un hombre, a un poeta que, como espectador atónito frente al acontecer diario del universo que contempla - "veo", "oigo" - siente que el mundo se hunde en sus raíces, que "pone en tela de juicio su realidad", (43) por eso dice:

Es real lo que veo
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo. (vv. 44-46)

La riqueza expresiva de la dualidad real-vértigo es clara; los matices de extrañeza, duda, y en el fondo, esperanza, acentúan su expresividad poética.

La sinestesia - percepción de un estímulo por un sentido distinto del que realmente ha sido excitado - es utilizada para reforzar el fruto de los sentidos en la tensión del observador:

Con los ojos
las oigo murmurar palabras de aire. (vv. 40-41)

[el sujeto de estos versos es "Frágiles ramas" del v. 38/

El poeta está muy atento al cúmulo de sensaciones, de los datos que le ofrece la realidad que busca y que se cruzan frente a él y lo confunden. Son los "signos" de aquel "todo está cifrado", "la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios". De todas partes esos signos le llegan y le "hablan" y él tiene que distinguirlos, desentrañarlos, interpretarlos para no equivocarse o confundirse más. (44)

Líneas poéticas como:

este mundo no es sólido (v. 58)

o estas:

los elementos se aligeran
los contornos se esfuman (vv. 60-61)

no son más que aquellas palabras tan significativas: "el suelo de las llamadas evidencias puede hundirse bajo nuestros pies". (45)

El verso de mayor fuerza y trascendencia dentro del poema y que sintetiza en muchos aspectos la expresión del poeta sobre esta polaridad es el siguiente:

Cada cosa es su doble, su fantasma (v. 34)

Esto significa que de todo cuanto tenemos frente a nuestro ser expectante, cuando ponemos en juego y en actividad nuestras posibilidades de observación a través de los sentidos, sólo percibimos un engaño, un "doble", un "fantasma" de la realidad.

43. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 129

44. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 28

45. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 128

Es por esta razón que el poema continúa:

El mundo pierde cuerpo
es una aparición es cuatro chopos (vv. 35-36)

Aparición=apariencia, es decir, el mundo es una apariencia, es "cuatro chopos", clave y título del poema. El cuatro es aquí el signo de algo que puede irse desdoblado indefinidamente en proporción geométrica, algo que crece incalculablemente: 1 - 2 - 4 -
8 - 16 - 32 . . . ¿Quién puede entonces contar las apariencias con que el mundo se nos presenta si éstas se multiplican en esa proporción?

La unidad de la esencia, de la esencialidad de las cosas - que eso es realidad - al doblarse y a su vez desdoblarse en ese 1, 2, 4, confunde nuestro pensamiento, nuestro espíritu; en su presencia nos sentimos aniquilados:

El universo está imantado. Una suerte de ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y de allá, de náusea y delicia. (46)

Las palabras de Paz tienen una gran significación por medio de las antítesis y las paradojas que utiliza. Sus expresiones son fruto del ímpetu mental y emotivo ante las manifestaciones, muchas veces desconcertantes del cosmos. El hombre no puede sustraerse a este "imán" del universo, de ahí "la náusea y la delicia" que esta contemplación le provoca.

"Cch" es un poema de lucha con las apariencias, de afán por destruirlas, apartarlas a fin de que le dejen al hombre la puerta abierta hacia la realidad. Los ojos humanos jamás se contentarán con rendijas, huecos, resquicios, porque de ahí, sólo obtiene simples "visos, reflejos, reverberaciones" que son "Tránsitos: parpadeos del instante" (vv. 62 y 33), y que muestran en infinitamente pequeña dimensión la presencia de la realidad inasible. "Cch" utiliza una gran cantidad de signos lingüísticos - en relación con las expresiones de otros conceptos - para describir las apariencias. Esto quiere decir que ellas son el gran obstáculo para llegar a la esencia viva del universo.

En El arco y la lira, en el capítulo denominado "La otra orilla", escrito a 25 años de distancia de "Cch" encontramos relaciones importantísimas sobre la oposición realidad-apariencia, y también, sobre la identidad realidad-presencia.

Frases como "Todo es y no es", "Esto que me repele me atrae", así como los conceptos que en seguida se expondrán, nos demuestran el largo discurrir del poeta reflexivo que es Paz; (46) su vida de escritor transcurre atisbando el fondo de estas cuestiones vitales:

La hendedura fue pórtico
del más allá de lo mirado y lo pensado. (47)

El descubrimiento del propio ser del hombre, de su interioridad como escenario de transformaciones insospechadas; el momento súbito, inesperado en que lo invisible nos sacude por un instante con su presencia, todo está consignado por OP en sus ensayos, y puede darnos, o de hecho nos da, una íntima y estrecha relación con "Cch":

- Mas "la otra orilla" está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y al mismo tiempo nos empuja hacia dentro de nosotros. (48)
- ... la presencia ... su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo ... una presencia que nos muestra el verso y el anverso del ser.

. . . .

la fascinación que nos infunde es la del vértigo.

. . . .

... Una mano invisible nos tiene en vilo: nada somos y nada es lo que nos rodea. El universo se vuelve abismo y no hay nada frente a nosotros sino esa Presencia inmóvil, que no habla, ni se mueve, ni afirma esto o aquello, sino que sólo está presente. (49)

- ... Ante esta Presencia que comprende todas las presencias, bien y mal dejan de ser mundos opuestos y discernibles y nuestros actos pierden peso, se vuelven inescrutables. (50)

Esto nos puede suceder en cualquier día dentro de la faena más rutinaria. La presencia de la realidad no sabe de tiempo ni de espacio. Estos fenómenos son de todos los lugares y los siglos en el ambiente del hombre, OP dice:

Todos los días cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo hecho de ladrillo y de tiempo urbano. De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos. Nunca los habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales. Su misma compacta realidad nos hace dudar: ¿son así las cosas o son de otro modo? (51)

- 47. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 18
- 48. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 123
- 49. Ibidem, p. 130
- 50. Ibidem, p. 131
- 51. Ibidem, p. 133 (yo subrayo)

Es importante destacar cómo OP escribe en varias partes de estas páginas la palabra Presencia con mayúscula.

¿Qué diferencia habría entre estas experiencias y las multiseculares que ofrece la filosofía Zen? El párrafo que sigue nos muestra una fuente, un hilo conductor que centra gran parte de las inquietudes del hombre en la interminable búsqueda de aquello que cubren las apariencias:

Hay una famosa parábola Zen que resume adecuadamente esta particular actitud hacia la vida. Se dice que para aquellos que no saben nada sobre el Zen, las montañas son simplemente montañas, los árboles son simplemente árboles y los hombres simplemente hombres. Después que uno ha estudiado Zen durante algún tiempo, la vaciedad y transitoriedad de todas las cosas se hace perceptible y las montañas ya no son más montañas, los árboles ya no son más árboles y los hombres no son más hombres, pues mientras la gente ignorante cree en la realidad de las cosas objetivas, los que han sido parcialmente iluminados ven que sólo son apariencias, que no tienen una realidad permanente y que se ven como las nubes errantes. Pero - concluye la parábola - para aquél que tiene un conocimiento pleno del Zen, las montañas vuelven a ser montañas, los árboles son árboles y los hombres son hombres. (52)

Vistos ahora con todas estas perspectivas, los momentos culminantes del poema autobiográfico de Paz adquieren una honda significación.

Un día

el tiempo se rompió: fui doble
Vértigo abstracto: hablé conmigo. (53)

Y aquel otro pasaje:

Virgen somnílocua, una tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia dentro y a través del muro. (54)

Versos que están en relación con los de Libertad bajo palabra:

el universo como una lira y un arco y la geometría vencedora de dioses, ¡única morada digna del hombre! (55)

Libertad bajo palabra (1935-1957); Pasado en claro (1974); Cuatro chopos (1980) distintas épocas en la vida poética de OP, sin embargo unidas en el fondo como tantas otras, por momentos decisivos de observación, de auscultación, de contemplación del universo.

Las oposiciones, la dualidad, la polaridad manifestadas a través de los ejes semánticos, conforman el escenario del desdoblamiento en donde se anulan las apariencias para que surja la realidad-unidad-presencia y así, el Ser en su plenitud dentro de la dialéctica de "Cuatro chopos".

52. Allan Watts, El espíritu del Zen, p. 98

53. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 30

54. Ibidem, p. 28

55. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 221

EL VERBO, LA PALABRA MÁS "NOBLE" DE UNA LENGUA

Fundamentación teórica

- El verbo ... no es más que una sistemática de la representación del tiempo.
Una representación común del tiempo es la de una fluencia referible a un punto en que se sitúa el observador, y que es el presente. (1)
- El presente ... es la morada temporal del yo.
A la horizontalidad del presente se agrega una verticalidad que es la del eje separador de los cronotipos, eje que, prolongándose en el sentido descendente más allá del horizonte temporal, es decir del presente vivo, suscita la imagen de un presente subsedente: presente memorístico que es el sustrato y asiento del presente vivo. (2)
- El presente se usa (según Spaulding) para expresar "verdades universales"; para indicar que algo comenzó en el pasado y ha continuado en el presente. (3)
- el modo "real" se llama modo indicativo; el sentido puramente temporal de los tiempos no existe más que en el modo indicativo. (4)

Estas bases teóricas - tomadas de diferentes autores - son perfectamente aplicables a "Cuatro chopos" en relación con el verbo. Un presente, la horizontalidad del presente; la expresión de verdades universales, el indicativo como el modo de la realidad son los medios con los cuales el poeta construye el camino hacia la esencia.

Clasificación de los verbos del poema

"Cch" contiene un total de 33 verbos que se pueden estudiar en 5 grupos de acuerdo a la siguiente distribución:

1. verbos indicadores de la actividad y la actitud de un observador, de un espectador frente al cosmos.
2. el verbo ser, su inmanencia y trascendencia en "Cch" y en la obra de OP.
3. verbos usados con la forma se

1. Mauricio Molho, Sistemática del verbo español, p. 11
2. Ibidem, p. 195
3. José G. Moreno de Alba, Valores de las formas verbales en el español de México, p. 17. (Sólo utilizo 2 de los usos señalados).
4. Manuel Seco, Gramática esencial del español, p. 158

4. verbos que pertenecen al "modo casi nominal"
5. verbos de movimiento.

Grupo número 1

La importancia de este grupo es capital. Está formado por los verbos ver y oír. Por medio de ellos podemos situar e identificar al YO poético en el punto clave; a su alrededor se desarrolla el panorama cósmico de "Cch". Bajo la forma pronominal implícita que indica la persona gramatical por medio de los gramemas de persona y número en veo y oigo, sabemos que se trata de la primera persona de singular. YO es el sujeto esencial del poema, es un yo que parece esconderse porque le abisma lo que ve y lo que no ve. El yo está en contemplación de la realidad imposible de asir. Estos verbos nos llevan hacia un observador pleno de soledad el cual ejecuta las dos acciones básicas del espectador: ver y oír.

Llega a él una abrumadora cantidad de imágenes visuales, y en menor número, de sensaciones auditivas.

En el centro de este paisaje tierra-cosmos, hay solamente un ser que al contemplar el universo, trata de reafirmar su visión del mundo después de 45 años de verlo a través de la poesía. Es un hombre que vivencialmente se siente anonadado porque de arriba abajo, de oriente a poniente, todo es y no es a pesar de que se encuentra en el cruce de dos líneas infinitas, una horizontal y otra vertical, viviendo un "presente" que es "perpetuo".

Estos dos verbos y todos los del poema - como lo veremos a su tiempo - están en presente de indicativo; el presente, "piedra angular de la arquitectura del tiempo" (5); el indicativo, "modo de la realidad, de la objetividad". Es un presente vívido, totalizador.

Ve aparece dos veces en momentos definitivos, trascendentes:

es real lo que veo (v. 44)

y en el verso final del poema:

esto que veo somos: espejeos (v. 65)

La anhelante búsqueda de la realidad, que no sólo permea este poema, sino que está en el fondo sustancial de la obra de OP, lo ha llevado a vivir el instante del verso 44 en que todo se hace atemporal, pierde espacio, peso; en que la apariencia se desvanece para dejar paso a la profundidad y a la altura sin límites. La referencia a esa realidad que el poeta ve, se encuentra en los versos que le siguen:

cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.

Una fijeza que se precipita
 hacia abajo, hacia arriba,
 hacia el agua del cielo del remanso
 en un esbelto afán sin desenlace
 mientras el mundo zarpa hacia lo oscuro. (vv. 45-51)

El verbo 65, cúspide y culminación del poema, nos lleva a otro instante de insondable descubrimiento, de hallazgo de lo que somos: espejos. La realidad sólo se deja ver por:

Tránsitos: parpadeos del instante (v. 33)

pero, lo que de ella conocemos y vivimos en nuestro YO profundo, es sólo un vislumbre, es decir:

visos, reflejos, reverberaciones (v. 62)

que eso significa: "e s p e j e o s".

Estas dos únicas veces en que el poeta utiliza un veo, bastan para indicarnos a través del resto de los verbos - todos en tercera persona de singular o de plural - el intenso movimiento del mundo que circunda al yo contemplativo. Verbos que en ocasiones se agrupan por pares de opuestos: se busca-se disipa; se va-regresa; cesar-fluir, son indicadores de esta actividad inagotable. (6)

El verbo oír se encuentra utilizado dentro de una sinestesia:

Con los ojos
 las oigo murmurar palabras de aire (vv. 40-41)
 [a las ramas]

La significación de esta sinestesia nos lleva a comprender cómo se identifican e integran las sensaciones durante los momentos en que el observador atrae hacia sí y absorbe, el mundo sensible que le rodea.

De esta manera, veo y oigo, en presente de indicativo, representan la temporalidad del poema. Ellos son la forma de un "presente vivo" en todo hombre, son "la morada temporal del yo" frente al universo.

Grupo número 2

Lo constituyen el verbo SER y la forma sustantiva SER que se utilizan para indicar la esencia o naturaleza de las cosas.

6. El verbo ver aparece también unido al sujeto Claudio Monet, pero por su importancia y características, se estudiará en el capítulo titulado: Impresionismo.

Fundamentación teórica

- La función del verbo se deriva de la significación de SER.
- El ser es la perfección primera y fundamental de todo ente cuyas restantes perfecciones se presentan como participación en el ser, como ser así o ser de otra manera. Por consiguiente, ni el tiempo (por ejemplo, según Heidegger) ni el devenir (Hegel) le preceden, sino que ambos hunden sus raíces en el ser que se expresa en ellos de este modo. (7)
- De conformidad con su sentido primitivo, ser significa existir realmente; así el ente es en primer lugar lo existente, es decir, algo a lo cual corresponde actualmente el ser. (8)

De lo anterior se derivan aplicaciones muy importantes a "Cch" como el sostener que la realidad alcanzada por nuestros conocimientos no es tan sólo la realidad fenoménica de las cosas, sino su realidad en sí. Dicha realidad no consiste en un fluir constantemente cambiante, sino que presenta cierta fijeza o estaticidad, hay un núcleo permanente en las cosas que asegura unas constancias de estructura y de comportamiento.

Ahora bien, los conceptos anteriores aplicados al verbo ser nos dan las siguientes funciones:

- es un verbo sustantivo que afirma del sujeto lo que significa el atributo.
- significa tener principio, origen o naturaleza.
- sirve para afirmar o negar en lo que se dice o pretende.
- junto con sustantivos, adjetivos o participios es tener las propiedades o condiciones que aquellas palabras significan.

El poema presenta por estrofas los siguientes momentos en que ser funciona como verbo en indicativo o en infinitivo.

segunda estrofa:

los cuatro son un solo chopo
y son ninguno (vv, 19-20)

tercera estrofa:

Es un reflejo suspendido en otro. (v. 32)
/sujeto implícito: todo esto/

cuarta estrofa:

Cada cosa es su doble, su fantasma (v.34)

7. Walter Brugger, Diccionario de filosofía, p. 468
8. Idem.

/el mundo/ es una aparición, es cuatro chopos
/implícito/ cuatro moradas melodías (vv. 36-37)

/Frágiles ramas/ Son un poco de luz y otro poco de viento
 (v. 39)

quinta estrofa:

Es real lo que veo (v. 44)

sexta estrofa:

el chopo es un disparo cárdeno: (v. 57)

este mundo no es sólido (v. 58)

Entre ser y no ser la yerba titubea (v. 59)

esto que veo somos: espejeos (v. 65)

El fondo filosófico de todas estas expresiones puede centrarse en la idea generatriz del poema: realidad-irrealidad que corresponde al problema ancestral del hombre: ser o no ser. Todos los tiempos han sido testigos de la búsqueda de estas verdades, casi todas las culturas tienen una alusión a esta inquietud: Lao Tsé dice: El Ser y el No-Ser / se engendran uno a otro. (9) En el Rig Veda encontramos: Buscando dentro de sí mismos los sabios/ encontraron en el no-ser el vínculo con el ser. (10) En las doctrinas Upanishads podemos ver ya las objeciones a estos principios:

Algunas personas dicen: "En el principio esto era no-ser, uno y sin segundo; y de este no-ser nació el ser". Pero, hijo mío, ¿cómo podría ser así? ¿Cómo del no-ser podría nacer el ser? Hijo mío, en el principio este mundo era, en verdad, únicamente ser, uno y sin segundo. (11)

Y Kabir, el poeta místico del siglo XV, exclama: Lo que ves no existe, y lo que existe es inefable.

Todas estas citas, sus ideas centrales tienen su aplicación a "Cch" o algún momento de la obra de OP.

De todos los versos en los que Paz utiliza ser como verbo, solamente el último, somos, contiene un sujeto personal, nosotros de la primera de plural; el resto tiene como sujeto "seres", "cosas", elementos de la naturaleza y del mundo conceptual. El poeta hace funcionar sintácticamente el verbo ser con la tercera persona del singular o del plural en referencia muy importante al universo objetivo contemplado por el Yo poético.

9. Lao Tsé, Tao Te King, p. 23
10. El Rig Veda, p. 330
11. Doctrinas secretas de la India Upanishads, p. 195

Por la sintaxis, las oraciones son atributivas o cualitativas en cuanto que los predicados expresan las cualidades del sujeto por medio de sustantivos, adjetivos y en general por palabras o frases de valor nominal, es decir, son predicados nominales. (12)

El que ser funcione como verbo copulativo en estas oraciones, es muy importante porque es un indicador ontológico dentro del poema. Trata de señalar aquí el ser de las cosas y de los fenómenos.

Los puntos teóricos, aplicados a los versos señalados en "Cch" nos dan los siguientes resultados:

1. el observador-poeta no sólo contempla la realidad fenoménica de las cosas sino su realidad en sí. Esta fenomenología está representada en formas tan directas como:
 - Es un reflejo suspendido en otro
 - es una aparición
 - Son un poco de luz y otro poco de viento
 - este mundo no es sólido,

pero que culminan con una oración esencial: Es real lo que veo que ya viene en una quinta estrofa, lo cual supone un espectáculo antecedente contemplado y narrado en cuatro estrofas de gran valor descriptivo.

2. La realidad no consiste en un fluir constantemente cambiante sino que presenta cierta fijeza o estaticidad, esto se encuentra en la polaridad tan significativa del poema: Vaivén inmóvil; interminablemente ondulan, interminablemente inmóviles.

Los conceptos están en íntima relación con la unidad, son un solo chopo, y es el verbo ser el mejor vínculo para lograrlo.

Una función muy importante del verbo ser es cuando toma la forma de un somos, penúltima palabra del poema; es la conclusión a la que llega el poeta, el filósofo que vive en Paz: somos espejeos. Del hombre, del ser humano individual, ha pasado al hombre-humanidad.

Este somos ya no es aquel somos-otredad, alteridad, compañía, inclusive amor, erotismo. La poesía tiene entre sus innumerables poderes el universalizador, por eso, en "Cch" desaparece OP y se convierte en la esencia del hombre. El veo y oigo del poema se extienden sin medida como las dos grandes líneas horizontal y vertical, en cuyo punto centro, el hombre de todos los tiempos, en su innata y profunda soledad, soporta el peso de las grandes interrogaciones de la mente humana. Esto es posible gracias al paso, para la poesía "natural", de atravesar tiempo y espacio e ir de Yo a somos.

12. Cf. Samuel Gili Gaya, Curso superior de sintaxis española, p. 57

Ser, no-ser, realidad, irrealidad, todo este mundo lo ha estructurado OP en "Cch" a través del poder lingüístico de ser, sustantivo y verbo, y que, a la gran carga semántica y ontológica que tiene, se le añade toda su fuerza poética.

Grupo número 3

Integran este grupo 15 verbos usados con la forma se

Base teórica:

los tipos básicos de se se relacionan con hechos semántico-sintácticos profundos. (13)

El pronombre átono se, forma reflexiva del pronombre personal de tercera persona, tan abundante en español, adquiere en este poema una importancia y un lugar relevante, ya que de 33 verbos que contiene la composición poética "Cch", 15 de ellos, casi un 50%, son utilizados con el se proclítico o enclítico dándoles con este pronombre, un matiz de personalización a los sujetos a los que está unido funcionalmente, y así, convierte los seres inanimados en seres que parecen tener vida y movimiento.

Los verbos pueden subdividirse de la siguiente manera:

3.1 verbos en los que "el sujeto no designa un ser que hace algo sino al que le ocurre algo". (14)

en el agua se abisma el cielo

en sí misma se anega el agua (vv. 55-56)

expresiones que contienen el gran principio de la unidad y de la identidad por "el que todo objeto del pensamiento es idéntico consigo mismo". (15)

En el verso 56 el se anega se refuerza con "en sí misma" de intensa carga de sentido reflexivo.

Además, el cielo y el agua - unidos en un azul infinito - núcleos del sujeto respectivo de cada oración, son dos signos lingüísticos que están relacionados entre sí como contrarios por la línea que en eterno ciclo vital - en "eterno retorno" - los intercambia.

3.2 este subgrupo está formado por los siguientes versos:

Atrás, frondas en llamas
que se apagan - la tarde a la deriva (vv. 21-22)

13. J.A. de Molina Redondo, Usos de "se", p. 8

14. Manuel Seco, Gramática esencial del español, p. 105

15. Johannes Hessen, Teoría del conocimiento, p. 159

los elementos se aligeran,
 los contornos se esfuman (vv.60-61)

en estos versos se expresa un intenso sentido de transitoriedad, de pérdida paulatina de la esencia, de la existencia; son formas de un presente que pronto va a desaparecer; todo es un momento clave entre el ser y el no-ser que es la tarde a la deriva. La fuerza significativa se manifiesta a través del se, indicador de lo que "le ocurre" al sujeto al que designa, al que se refiere.

3.3 verbos reflexivos

En algunas líneas del poema, esta función es compleja en el sentido de que se apartan un poco de la forma común con la cual estos verbos se presentan, para ellos establezco las siguientes bases teóricas:

- [en los casos] de sujeto inanimado, el /se/ no es reflexivo directo, sino una señal de que el verbo transitivo se encuentra intransitivado. Es un /se/ con función intransitivadora. (16)
- la reflexividad no sólo es una categoría formal, sino también semántica. (17)

Los verbos incluidos en este subgrupo son "verbos transitivos de movimiento", lo cual concuerda con la intensa actividad que los verbos acusan dentro del poema.

El movimiento normal de esta clase de verbos es "doble": es un "salir" del sujeto para "volver, regresar" a él, de aquí se desprende que "el factor intencionalidad es relevante para el desdoblamiento del sujeto que se enfrenta a su propia identidad considerándola como el objeto de su hacer". (18)

Efectivamente, en "Cch" - poema por excelencia de la dualidad - hay un "ir y volver" enfatizador de la temática central de la composición, de la dinámica que el escritor le imprime al lenguaje, violentando su movimiento:

Como tras de sí misma va esta línea
 por los horizontales confines persiguiéndose (vv. 1-2)

El sentido de estos versos iniciales de "Cch" es, como en tantas instancias del poema, ontológico. Línea, núcleo del sujeto, es un signo esencial, ya en sí, de movimiento interminable. Aquí representa la horizontalidad infinita hacia el ocaso inapresable. El se, unido a perseguir, refuerza la intencionalidad del poeta: ir en busca del

16. Jorge Gustavo Cantero Sandoval. Usos y significado de la forma /se/ en el habla culta de la ciudad de México, p. 11
17. Ibidem, p. 7
18. Nelson Cartagena, Sentido y estructura de las construcciones pronominales en Español, citado por Jorge Gustavo Cantero Sandoval, op. cit., p. 7

que huye con ánimo de alcanzarle, lo cual le da un vertiginoso desplazamiento. La dosis de intensidad aumenta con la utilización de un gerundio de "carácter durativo" que le permite ser "la imagen de una actitud del ser". (19)

El movimiento de esta línea persiguiéndose, acicateada por un verbo dinámico por esencia, "ir", en su forma "va", y por un tras de sí misma, acelera sin medida la acción del sujeto.

El desplazamiento de línea continúa:

y en el poniente siempre fugitivo
en que se busca se disipa (vv. 3-4)

tácitamente presente, rigiendo en silencio su implacable caminar temporal y espacial, el sujeto línea, a través de un buscarse inútilmente, va hacia el no-ser que es el disiparse.

El buscarse a sí misma, que esa es la función del reflexivo se, da a línea una profunda vitalidad. Es una ejemplificación de que el uso de se está relacionado, como se dijo antes, con "hechos semántico-sintácticos profundos". El poeta se une, se identifica sensiblemente con esta línea, que es vida, que es comunicación, que es poesía.

En la tercera parte de la primera estrofa del poema, línea sigue presente en su dinamismo:

- como esta línea que no acaba de escribirse
y antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba: (vv. 12-14)

El valor de estas tres formas reflexivas es importante porque aunque tres verbos llevan se, éste no tiene en cada uno de ellos la misma significación.

En escribirse, el se tiene igual función que en persiguiéndose, es decir, una acción, que a pesar de ser continua, se hace inacabable, la meta es inalcanzable como la realidad. El consumarse y el incorporarse indican una acción del sujeto, súbita e inesperada, iniciadora de una nueva acción que es otra de las funciones de las formas reflexivas: el se "es un elemento que transforma la significación del verbo indicando el comienzo de la acción". (20)

En este mismo caso del "comienzo de la acción" estarían los usos siguientes:

Atrás, frondas en llamas
que se apagan (vv. 21-22)

el amarillo se desliza al rosa
se insinúa la noche en el violeta (vv. 26-27)

19. Mauricio Molho, Sistemática del verbo español, p. 696

20. Manuel Seco, op. cit., p. 104

Una fijeza que se precipita (v. 47)

en donde el pronombre se, con valor reflexivo, añade y acentúa en cada uno de los verbos, su propia significación.

Por último, el único verbo intransitivo ir de este grupo, unido a se constituye una "pseudorrefleja" (21):

El silencio se va con el arroyo
regresa con el agua (vv. 42-43)

Este tercer grupo de verbos usados con la forma se, es importante como ha sido previamente señalado, lo es por constituir casi la mitad de los verbos del poema. El hecho de que todos, exceptuando ir, sean verbos transitivos, nos hace pensar en un giro, en una vuelta sobre sí mismos con que el poeta los impulsa dando como una tonalidad circular a su función, algo que está muy de acuerdo con el movimiento continuo e inacabable que OP le imprime a cuanto signo toca. Además, no hay que olvidar que uno de los grandes símbolos universales de la totalidad es el círculo, tan integrado a la obra de OP.

La congruencia y la coherencia con que estos verbos funcionan entre sí, es notable, no sólo por la relación que guardan dentro del desarrollo y la temática del poema, sino por el sentido de unidad con que matizan "Cch" para injertarse en la obra total de Paz.

Hay verbos indicadores de suavidad y cierta nostalgia dentro de este grupo, tales como:

disipar - deslizar - insinuar - aligerar - esfumar

que están en armonía con el paisaje terreste y cósmico que describen y que es el crepúsculo en llamas.

Hay otro grupo de verbos indicadores de movimientos bruscos y desesperados que nacen de una necesidad urgente, de una tensión interna:

perseguir - buscar - consumir - incorporar - apagar -
precipitar - abismar - anegar

estos verbos se integran a la búsqueda de esa "realidad" que el hombre de "Cch" trata de asir, a pesar de que todo se disipa y desvanece.

Estos dos grupos de verbos son entre sí, por su significado y utilización dentro del poema, opuestos, lo cual muestra la reciprocidad de funciones que les está asignada como representantes de la dualidad temática de "Cch".

La forma se refuerza poderosamente la significación de estos verbos.

Grupo número 4

Está formado por verbos que pertenecen al "modo casi nominal"

Fundamentación teórica

- un rasgo esencial de la sistemática española, ... al tratar del infinitivo, es la existencia entre el plano nominal y el plano verbal de un umbral ancho, susceptible de descomponerse en dos instantes teóricos, a los que corresponden dos posiciones sucesivas, a saber: la evasión del verbo y la invasión del nombre. (22)
- [el] modo casi nominal, cuyos constituyentes temporales son el infinitivo, el gerundio y el participio. Una propiedad común de esas tres representaciones, y que basta para definir en español al modo casi nominal, es que excluyen la persona. (23)

El infinitivo

- portador de un tiempo en devenir, en modo alguno devenido, por poco que sea. (24)

El poema "Cch" contiene 5 verbos en infinitivo los cuales, de acuerdo a su función, pueden dividirse en dos grupos:

- 4.1 [la línea]
y antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba (vv. 13-14)

El hecho de aparecer: sin cesar de fluir nos remite al siguiente punto teórico:

- Un rasgo del infinitivo, inherente a su carácter fuertemente nominal, es que con facilidad se deja preceder de una preposición ... La función de la preposición ante el infinitivo es mantener al verbo en nivel incidente. Cada preposición interioriza su representación propia, que, combinándose con la incidencia infinitiva, produce efectos expresivos variables. (25)

Esto es precisamente lo que sucede en esos versos del poema en que las preposiciones, unidas a la idea de continuidad permanente, les dan a los infinitivos un matiz muy expresivo sobre la línea vertical en su camino hacia el infinito.

22. Mauricio Molho, op. cit., p. 674

23. Ibidem, p. 666

24. Ibidem, p. 670

25. Ibidem, pp. 683-684

En otro momento, el infinitivo es complemento directo de un verbo, función muy frecuente en español; esto sería como un paso más hacia la función plena del infinitivo como sustantivo - que es el caso que sigue - y que Molho señala con claridad cuando dice: "la evasión del verbo y la invasión del nombre".

Con los ojos

Las oigo [a las ramas] murmurar palabras de aire (vv. 40-41)

4.2 El infinitivo se presenta dentro del poema en su función de sustantivo, es el sujeto de la oración:

Latir de claridades últimas (v. 52)

y

centellear de formas y presencias (v. 63)

momentos en los cuales "el infinitivo no evoca más que su interior consumación, desligada de toda contingencia temporal o personal".
(26)

Grupo número 5

Este grupo está formado por una serie de verbos que, ya sea en sí mismos, o en relación con otros verbos, tienen un movimiento de vaivén (palabra muy utilizada por OP) que añade armonía a la estructura polarizante de "Cch".

- el silencio se va con el arroyo
regresa con el cielo (vv. 42-43)
- el verbo volver usado en el poema como idea afín de convertir en, nos lleva a apreciar algo que fue horizontal, pero que por el movimiento que la mente le imprime, se "vuelve columna", esto es, se verticaliza la imagen significada por el sujeto línea:
por la mirada levantada
vuelve todas sus letras
una columna diáfana (vv. 6-8)
- en este mismo caso se encuentra el verbo titubear, con significado de "vacilar en la elección". Refuerza los polos de uno de los grandes ejes que generan el poema: ser no ser. Núcleo esencial de polaridad el de esos conceptos, el verbo titubear es idóneo para darnos la hora cumbre del poema como una imagen tanto de la temporalidad como del



mundo conceptual en que se mueve el poeta:

Entre ser y no ser la yerba titubea (v. 59)

- El verbo ondular, "movimiento de tipo periódico en torno a una posición de equilibrio". Es un ir y venir, subir y bajar, acción acorde con los verbos de este quinto grupo; otros chopos, núcleo del sujeto de este verbo, va a estar, además del significado que conlleva, en contraposición con la "inmovilidad" de la esencia. Hay por tanto en los versos que siguen una polaridad muy clara:

otros chopos ya andrajos espectrales
interminablemente ondulan
interminablemente inmóviles (vv. 23-25)

- El verbo trepar, o sea el subir de las plantas adhiriéndose a los árboles, aparece en el poema como un refuerzo semántico de la verticalidad de los chopos. En movimiento ascensional frágiles ramas rodean y embellecen los troncos. Así, una nueva polaridad se vislumbra entre la solidez vertical de los álamos hundidos en la tierra, y la fragilidad de las pequeñas ramas que al subir, se mueven con el viento:

Frágiles ramas trepan por los troncos
Son un poco de luz y otro poco de viento (vv. 38-39)

- Zarpar, partir o salir una nave, tiene por núcleo del sujeto: el mundo que, en movimiento cíclico, va hacia la noche inminente. Este verbo forma parte de una imagen que desplaza lo que "aún" es, hacia lo que no es simbolizado por la oscuridad:

mientras el mundo zarpa hacia lo oscuro (v. 57)

- Por último, el verbo perder, dejar de tener, el cual representa en "Cch" el paulatino tránsito al no ser que el observador está presenciando. Este movimiento que sin dejar de fluir lo mantiene atento, atónito, tiene en perder una palabra exacta, el mundo se le va de las manos, de los ojos:

el mundo pierde cuerpo
es una aparición, es cuatro chopos (vv. 34-35)

Solamente resta en el análisis de los verbos del poema, la forma hay del verbo haber. Aparece en una sola ocasión y su importancia residiría en que como equivalente de "existir real o figuradamente", su función en el poema se concreta a situar la tierra entre las dos inmensidades: agua y cielo. Acentúa entonces la intención del poeta para

ir hacia un momento culminante de reflejo. Todo lo que está frente al poeta huye, escapa; cuanto ve es reflejo uno de otro:

hay una franja azul y verde: el suelo.
Es un reflejo suspendido en otro. (vv. 31-32)

El estudio y el análisis de los verbos que integran "Cch" nos muestran la armonía admirable que su selección y manejo guardan entre sí para expresar las ideas básicas de OP en este poema. Su contenido ilustra y representa en mi opinión, uno de los mejores momentos poéticos del tema de la polaridad como estructura artística y mental.

A la selección de los verbos utilizados, hay que añadir el hecho importantísimo de estar todos ellos sin excepción, en presente de indicativo. Este aspecto fundamental nos lleva al marco teórico que abre este capítulo sobre el verbo: "El presente es la piedra angular de la arquitectura del tiempo", "es la morada temporal del yo". Esto nos daría un punto de partida de gran trascendencia en la obra de OP en cuanto que el presente es su tiempo vital, su tiempo poético, intuitivo y filosófico.

Su concepto sobre el presente se encuentra especificado en el poema "Viento entero" del libro que tiene un título muy significativo: Hacia el comienzo - raíz, principio, unidad. El verso que se repite deliberadamente es:

El presente es perpetuo

Estas palabras constituyen el eje del poema y por ellas nos damos cuenta de que para OP la vida viene de un eterno presente; el origen de todas las cosas está en un presente de carácter inamovible, sustancial. Si OP fundamentalmente parte de la esencia, de la realidad íntima y absoluta de cuanto existe, sabemos que lo inherente a ella es el "presente perpetuo", reiterativo de Paz en trascendentes ejemplos de su obra expresados con innumerables variantes.

Siendo "Cch" una síntesis de la dualidad-unidad, el presente tiene que conformar todas y cada una de sus expresiones externas e internas.

Por otra parte, siendo el indicativo el modo "real", "el modo de la realidad", es lógico que en "Cch", en donde la polaridad: realidad-apariencia es base doctrinal del poema, todos los verbos estén en modo indicativo o en el "modo casi nominal".

Presente e indicativo afirman, refuerzan la temática del poema. Son parte medular de los elementos filosóficos y poéticos que concurren a la creación de "Cuatro chopos".

LOS SUSTANTIVOS: SUBSTANCIA QUE SE DESBORDA

El significado de la poesía es contextual: una palabra no sólo conlleva su significado léxico, sino que arrastra además como un aura de sinónimos y homónimos.

René Wellek (1)

La lengua funciona como un espejo de la realidad.

Antonio Millán (2)

Palabra, una palabra, abandonada,
riente y pura, libre,
como la noche, el agua,
como el aire y la luz,
como el ojo vagando por la tierra,
como yo, si me olvido.

Octavio Paz (3)

Hacer un estudio de "Cch" analizando los sustantivos enriquecerá la significación del texto ya que ellos son los que expresan la categoría lógica de la sustancia.

La poesía utiliza espléndidamente, a través de los sustantivos, el aspecto dinámico de la sustancia porque ellos, además de conllevar el peso de su propia sustancia, tienen una sorprendente capacidad de recibir y resistir una incalculable carga semántica por medio de la contextualidad. El poeta lo sabe: Palabra ya sin mí, pero de mí (4) y es por esa razón que a determinados sustantivos los satura de significado hasta hacerlos desbordar su propia sustancia para derramarla sin medida por todo el poema. OP está consciente de que ése es uno de los poderes y funciones de la poesía: Palabra ... oscura y luminosa/ herida y fuente: espejo;/espejo y resplandor; / resplandor y puñal. (5)

Fundamentación teórica

- sustantivo, una palabra capaz de funcionar como núcleo del sujeto en una oración. (6)

1. René Wellek, Teoría literaria, p. 209
2. Antonio Millán, El signo lingüístico, p. 16
3. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, pp. 31-32
4. Ibidem, p. 31
5. Idem.
6. Manuel Seco, Gramática esencial del español, p. 77

- Toda substancia es principio interno de actividad. (7)

Dada la complejidad significativa de los numerosos sustantivos que aparecen dentro del poema, he seleccionado un camino que puede ayudar a establecer una relación entre "Cch" y la obra total de OP. Se trata del modelo triádico propuesto por el Grupo μ en Rhétorique de la poésie. En esta obra los autores postulan que:

las distintas isotopías corresponden a alguno de los tres elementos generalizadores de su modelo triádico de interpretación semántica: anthropos, cosmos y logos. Y este modelo funciona en general por la oposición entre las primeras dos categorías y la mediación del logos - implícito de por sí por el carácter mismo de un texto escrito - entre los términos opuestos. Los procedimientos de oposición y mediación, ampliamente desarrollados, resultan ser pues el rasgo especificador de la poesía, dado que las otras características - como el ritmo y la producción de paralelismos en todos los niveles - pueden encontrarse en otros tipos de textos. No cabe duda de que estamos frente a un análisis interesante que forma parte de la búsqueda de la especificidad de la poesía, y del arte en general. (8)

Otros dos puntos importantes de los autores anteriormente señalados:

una lectura será tanto más poética cuanto mayor número de relaciones, tanto verticales como horizontales, logre establecer. (9)

es necesario incorporar para su comprensión, un análisis retórico de la semiótica visual, debido al recurso de una disposición tipográfica insólita. (10)

Los sustantivos de "Cch" pueden perfectamente agruparse dentro de "los tres elementos generalizadores" propuestos por los autores de Rhétorique de la poésie. Su teoría me parece muy válida y aplicable al poema objeto de mi estudio. "Cch" está fundamentalmente estructurado sobre los tres campos asociativos: anthropos, cosmos, logos. Los tres elementos ideológicos están muy en consonancia con la polaridad y la unidad que OP establece como soporte estructural de su obra y como fundamento de su ideología poética.

Anthropos-cosmos están frente a frente; polarmente separados por naturaleza y espacio, encuentran en OP al buscador y amador incansable de la palabra, del logos como el instrumento más apropiado para unir estos opuestos aparentemente irreconciliables.

De trascendencia e interés, particularmente para el estudio del poema, es ir a la raíz de anthropos, palabra y concepto. La mayoría de

7. Walter Brugger, Diccionario de filosofía, p. 493
8. Mónica Mansour, "Reseñas" en Acta poética 2/1980, p. 188
9. Ibidem, p. 191
10. Ibidem, p. 192 (Muy aplicable a Paz en poemas como "Blanco")

las doctrinas sobre el hombre tienen, al menos su primera aparición, un primer lugar en el mundo griego. "No se conoce exactamente el sentido originario del término griego ἀνθρωπος ; interpretado hoy como 'rostro de varón', fue entendido primitivamente como 'el que mira hacia arriba' ". (11)

De esta manera se indica ya, en la palabra misma que designa al hombre, una de las grandes y constantes actitudes del ser humano: la contemplación del universo. Los griegos, agudos detectores de las funciones de la naturaleza y del hombre, penetraron profundamente en sus esencias para establecer sus relaciones recíprocas.

Por otra parte, el hombre es distinto a los demás seres por su posesión del logos, del lenguaje en su función de comunicación social. El hombre tiene poder para decir qué son las cosas.

Estas tres palabras, anthropos, cosmos y logos, que soportan ya en su esencia, una gran carga semántica, adquieren, a través de las imágenes utilizadas en "Cch", una invaluable significación; ésta nos lleva - espero - al núcleo significativo del pensamiento del poeta en las interrelaciones de las tres claves fundamentales de toda poesía.

Los fundamentos teóricos para la división y distribución de los sustantivos dentro de los diferentes grupos, son los siguientes:

- campo asociativo o asociaciones semánticas son aquellas palabras que tienen en común la referencia a una "idea", que se remiten a un mismo "denominador", que están vinculadas por factores culturales y/o emotivos, o que, de manera más impresionista, evocan en el hablante o en el oyente imágenes o sensaciones análogas. (12)

Cada una de las tres palabras evoca una asociación como algo que se desprende y rodea al signo. De esta manera, aplicando estas posibilidades, los sustantivos de "Cch" quedarán distribuidos en tres campos dependiendo de su relación con anthropos, cosmos y logos.

Antes de proceder a las asociaciones semánticas respectivas, es importante definir qué significan estos tres términos. En primer lugar, las tres palabras están tomadas directamente del griego, lo que nos lleva a pensar en la intención clásica de quienes, como este Grupo, desean interpretar y estudiar el fenómeno poético con estas bases. En segundo término, las tres palabras han sido, con la ideología que las une, un objeto milenario de contemplación y reflexión en todas las culturas.

Al tratar de definirlos, busco, más que un sentido general, su aproximación y aplicación a "Cch". Los puntos teóricos que siguen pueden acercarnos a la intención filosófico-poética del texto:

11. Walter Brugger, op. cit., p. 267
12. Gaetano Berruto, La semántica, p. 109

1. Con diferentes matices, pero con una esencia común aparecen estas tres palabras: cosmos, universo, mundo.
 - cosmos
 - estoicismo: conjunto de las realidades
 - Kant: suma total de los fenómenos y totalidad de su síntesis.
 - universo
 - todo cuanto hay (13)
 - mundo
 - la totalidad de lo visible (14)
 - la concepción del mundo como una unidad armónica y organizada es propia de los griegos.
2. anthropos
 - ser animado, racional
 - poseedor del logos
3. logos
 - palabra
 - Verbo
 - aquel contenido que indica la razón o fundamento de algo; la esfera íntegra de los pensamientos, de las ideas, del espíritu, en oposición a la esfera del ente material o de la vida orgánica, corporal. (15)

De acuerdo a estas tres categorías, significados, se clasificarán y distribuirán los sustantivos de "Cuatro chopos" en el siguiente Cuadro.

13. José Ortega y Gasset, ¿Qué es filosofía?, p. 80
14. Walter Bruggen, op. cit., p. 360
15. Ibidem, p. 321

Los cuatro elementos naturales

agua: arroyo
remanso
charco

fuego: frondas (en)
llamas
brasas
luz
claridades

aire: viento

tierra: franja (azul
y verde):
el suelo

Apariencias

andrajos (espectrales),
el amarillo (se desliza)
al rosa,
la noche (en el) violeta,
lo obscuro
reflejo
fantasma
mundo (pierde) cuerpo
aparición
melodías
vaivén
silencio
(sin) peso
vértigo
disparo
yerba (titubea)
los elementos (se aligeran)
los contornos (se esfuman)
visos
reflejos
reverberaciones
centellear (de) formas (y)
presencias,
niebla (de) imágenes
eclipses

Signos especialmente significativos de la Realidad

chopo
chopos
ninguno (pron.)
(cada) cosa
ramas
troncos
fijeza

Realidad

lo (implícito de lo "que veo")

(somos):
espejeos

C O S M O S

tiempo

tarde (a la) deriva
tránsitos

parpadeos (del
instante,

minutos

espacio

confines

poniente

altura

afán (sin)
desenlace

A N T H R O P O S

mirada

ojos

Claudio Monet

el YO implícito de todo el
poema

L O G O S

línea

letras

columna

flor (de) vocales
(y de) consonantes
caligrafía (herbácea)

palabras (de) aire

Del cuadro anterior, podemos elaborar una serie de conclusiones muy importantes:

- Hay en este poema una abrumadora cantidad de signos lingüísticos utilizados por el poeta para expresar y significar el mundo natural que rodea al hombre.
- Los signos manejados para describir el cosmos tienen una carga especialmente significativa para denotar y connotar la aparición o las apariencias, en comparación con unas cuantas palabras que le ayudan a manifestar la realidad que el hombre "trata" desesperanzadamente de descubrir.
- Están presentes los inseparables cuatro elementos de la naturaleza que, en la poesía de Paz, nos llevan siempre a las raíces ancestrales del hombre, a la concepción del universo en varias culturas, como una forma de ir:
 - hacia allá, al centro vivo del origen, (16)
 - hacia la fuente, hay que remar siglos arriba, (17)
- La relación espacio-tiempo es fundamental en la poesía. Al insertarla en "Cch", OP no hace sino recurrir una vez más al poder de esta relación para transformar un texto en una estructura artística: "Si en algún arte es sensible y palpable la perpetua comunicación entre tiempo y espacio ese arte es la literatura. Por medios temporales - palabras sucesivas - el poeta convoca espacios; a su vez, esos espacios se ponen en movimiento y, como si fuesen tiempo, transcurren". (18)
- ¿Qué posee el hombre para enfrentarse a la inmensidad cósmica? ¿Con qué instrumentos cuenta para atisbar lo que sólo intuye? El "anthropos" solamente tiene una mirada que sigue el movimiento horizontal y vertical; cuenta con unos ojos que "oyen" "palabras de aire"; con una barca connotativa de observación del Latir de claridades últimas. Es todo lo que puede hacer el hombre que vive en "Cch". Por esto, somos: espejeos es una frase que nace del peso abrumador del cosmos sobre el ser humano.
- Para balbucear lo que vislumbra, sólo hay un puente que se tiende entre el anthropos y el cosmos: el logos, la palabra, la poesía, única y sutil aproximación a la realidad intangible.

16. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 236

17. Idem.

18. Octavio Paz, "Escribir y decir" en Revista de la Universidad de México, mayo de 1981, p. 9

Analizar uno a uno los sustantivos que integran el poema - 85 en total, 51 masculinos y 34 femeninos - sería una labor interminable, su carga semántica es sorprendente para contribuir a la expresión de la ideología que encierra "Cch" como totalidad, y como estructura de piezas armónicamente enlazadas. Ya el cuadro de distribución de estos sustantivos arrojó datos en donde podemos apreciar que hay una admirable distribución numérica dentro de cada una de las secciones. Procede ahora un análisis de aquellos sustantivos que constituyen en mi opinión, los núcleos ideológicos del poema.

1. La palabra chopos, en singular y en plural, base expresiva del poema, aparece en cada estrofa:

primera estrofa:	los cuatro <u>chopos</u>	(v. 15)
segunda estrofa:	los cuatro son un solo <u>chopo</u>	(v. 19)
tercera estrofa:	otros <u>chopos</u> ya andrajos espectrales	(v.23)
cuarta estrofa:	es una aparición es cuatro <u>chopos</u>	(v. 36)
quinta estrofa:	cuatro <u>chopos</u> sin peso	(v. 45)
sexta estrofa:	el <u>chopo</u> es un disparo cárdeno	(v. 57)

Lo más destacable, por la tesis que sostiene el análisis, es la insistencia en señalar cuatro frente a un solo chopo. Esto es una consecuencia de la oposición básica entre aparición-realidad:

andrajos espectrales

es una aparición

sin peso

los cuatro son un solo chopo

La contextualidad acentúa el poder significativo de cada una de las repeticiones.

Esta insistencia, este carácter reiterativo del poema, el cual desarrolla un título que se derrama sobre cada estrofa y sobre la totalidad de la composición poética, tiene una significación que Lotman señala muy atinadamente:

es precisamente en el material que ofrecen las repeticiones donde se descubre con mayor nitidez la regularidad estética más general: que en el arte todo lo estructuralmente significativo se semantiza. (19)

19. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 161

De estos conceptos podemos deducir también, que OP, a través de la repetición: chopos, cuatro chopos, un solo chopo como significantes, nos lleva a otra polaridad filosófico-poética del poema: unidad-dualidad. A Paz le interesa principalmente el mantener esa unidad en cuanto que ésta es una propiedad de todo ser en virtud de la cual no puede dividirse sin que su esencia se destruya o altere. Al aplicarla al arte, la unidad es aquella cualidad de la obra literaria por la que sólo hay un asunto o pensamiento central, generador y lazo de unión de todo lo que en ella ocurre. Chopo, chopos constituyen un magnífico instrumento para conservar, tanto el pensamiento generador del poema, como la esencia - concepto - sin que se destruya o altere. La unidad es un auténtico eje de energía poética.

2. agua es la siguiente palabra que se repite a lo largo del poema; aparece 4 veces; 3 de ellas, unida a cielo:

Entre el cielo y el agua (v. 28)
 hacia el agua del cielo del remanso (v. 49)
 En el agua se abisma el cielo (v. 55)
 en sí misma se anega el agua (v. 56)

La significación que adquieren las variantes de combinación de estas dos palabras es trascendente. Su relación pone en juego algunos de los principios señalados en los ejes semánticos; los más importantes son: el de la semejanza y su repercusión en la identidad, y el de la diferencia, la no identidad.

Agua y cielo, dos palabras básicas en toda lengua. Unidas sustancialmente a la vida, no pueden dejar de aparecer en el paisaje cósmico de "Cch". Es necesario hacer una referencia a cada una de estas palabras antes de aplicarlas al poema.

agua

En la obra de OP merecería todo un estudio. Es, de los cuatro elementos - unida al fuego - la que está omnipresente en sus ensayos y en su poesía. Sólo unos ejemplos de esta importancia:

La poesía es un misterio, es un misterio efectivamente, pero es un misterio como el del agua, un misterio de todos los días. (20)

Se piensa en el agua generalmente como un símbolo femenino (la matriz) pero apenas se vuelve agua corriente - cascada, río, manatíal, lluvia - adquiere una tonalidad masculina: penetra en la tierra o brota de ella. (21)

20. Octavio Paz, Encuentro, Programa de T.V., 13 de septiembre de 1975. Grabación del Programa.
 21. Octavio Paz, Apariencia desnuda, p. 110

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 páfida transparencia. (22)

Sabemos muy bien que los ritmos del agua conducen al aparecer y desaparecer periódicos de todas las formas de vida y dan al devenir universal una forma cíclica. Este es uno de los fondos sustanciales que OP utiliza en "Cch".

cielo

Aparece en las mitologías primitivas ya personificado o invocado por su poder como símbolo de la vida:

El cielo y la tierra

¿De ambas, cuál es la primera y cuál la segunda?

¿Quién sabe, oh sabios, como nacieron?

Todo lo que existe lo alimentan ellas.

Como con una rueda corren las dos. (23)

Urano es el dios que personificaba el cielo fecundante griego. Urano es una figura de la especulación cosmogónica.

Agua y cielo, su presencia no puede faltar en "Cch". En los cuatro versos citados encontramos una gran riqueza de relaciones entre los dos términos, una verdadera "trabazón" significativa. Así tenemos:

- una relación de semejanza ya que poseen algo en común: la capacidad de transformarse una en otro hasta identificarse: el agua del cielo del remanso. Dan lugar al eterno retorno, al eterno ciclo que se abre y se cierra, que se renueva incansablemente hacia abajo, hacia arriba.
- la segunda es una relación de identidad; se da dentro del concepto espacial, incommensurable, "abísmico" que los separa, y que sin embargo, los identifica: En el agua se abisma el cielo.
Las dos inmensidades guardan una relación de identidad plena.
- La tercera relación entre estos dos términos-objeto es de diferencia, también con carácter espacial, reforzada por la preposición entre que denota una situación o estado en medio de dos cosas o acciones: Entre el cielo y el agua.

Este verso, expresión de un puente-espacio, le sirve al poeta para situar la tierra:

22. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 97

23. El Rig Veda, p. 159

hay una franja azul y verde: el suelo (v.31)

Por último, el agua, plena siempre de significación en el lenguaje de OP, cierra su ciclo dentro del poema a través de una expresión, que, como en círculos concéntricos, va a la esencia del concepto agua, para llegar a la identidad total:

en sí misma se anega el agua (v. 56)

El poeta utiliza, además del énfasis tan significativo que encierra el sí misma, uno de los verbos más identificados con el agua: anegar - inundar de agua!! - ; este verbo está reforzado por un se reflexivo. Dentro del último círculo está el agua identificada con su propia sustancia. El poeta parece agotar, como estrujando, todas las posibilidades de la lengua poética para sujetarla y expresar su idea yendo hasta el fondo, hasta el núcleo que agua ocupa como sujeto de la oración. Ya no es el agua en sí, ya es una imagen de ella; la poesía cumple una de sus grandes finalidades:

Por la escritura abolimos las cosas, las convertimos en sentido; por la lectura, abolimos los signos, apuramos el sentido y, casi inmediatamente, lo disipamos: el sentido vuelve al amasijo primordial. (24)

Importante es señalar también que a través del género femenino y masculino de las palabras agua cielo, se establece en el poema una oposición que responde igualmente a conceptos generales sobre estos dos elementos poéticos. Agua, femenina y madre en varias culturas, se opone a cielo, divinidad masculina, el "cielo fecundante griego". El poeta, al enfrentar su polaridad, nos da su unión, a pesar del abismo que los separa. Es por tanto, ir a las raíces milenarias y míticas hasta llegar a la creación de unos versos que, nacidos en 1980, pueden reafirmar y revitalizar el principio de la unión de los contrarios, el principio de la generación de la vida.

Los versos:

el silencio se va con el arroyo
regresa con el cielo (vv.42-43)

nos dan el agua en una de sus más bellas formas y le sirven al poeta para darnos una vez más el aparecer y desaparecer que en forma cíclica, renueva la vida en el cosmos.

"Cuatro chopos" parece retomar aquel concepto prehelénico que consideraba que había un todo formado por el cielo y la tierra junto con el imperio de las aguas.

3. línea

Para estudiarla, es preciso ir al análisis de la primera estrofa de "Cch"; la vida que ese vocablo irradia es aplicable a una parte del

campo significativo creado por OP en su poesía.

La estrofa inicial del poema está subdividida en tres incisos. Al primero, el poeta le imprime un movimiento de "horizontales confines" con un reforzamiento atemporal a través de "el poniente siempre fugitivo".

El segundo inciso se caracteriza por un movimiento ascensional, vertical de "columna" de luz "diáfana".

El tercero es una aplicación de este doble movimiento de la línea, a la significación temático-filosófica de la dualidad en "Cch": apariencia-realidad, pluralidad-unidad.

En los tres incisos de esta primera estrofa, línea es el núcleo primordial y significativo del sujeto. Es ella, de naturaleza femenina, el primer objeto contemplado por el poeta en esta composición, y por lo tanto, el motivo principal en el que centra su poder descriptivo.

Línea tiene tres puntos teóricos fundamentales que ayudan a comprender su importancia en esta estrofa:

- línea de palabras o caracteres escritos o impresos. (25)
- carácter lineal del significante en Saussure: "El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo a) representa una extensión y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión; es una línea. (26)

... los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras otro; forman una cadena. Este carácter se destaca inmediatamente cuando los representamos por medio de la escritura, en donde la sucesión en el tiempo es sustituida por la línea espacial de los signos gráficos". (27)

A los conceptos anteriores podríamos añadir lo que suele llamarse línea-universo como una trayectoria descrita por un punto en movimiento en el espacio-tiempo. La línea de "Cch" es, además de una línea gráfica, acústica, comunicativa, una línea cósmica poéticamente elaborada.

Las bases anteriores podemos ir las aplicando a la riqueza descriptiva que tiene esta primera estrofa del poema, ya sea por adjetivos simples, o por una adjetivación acentuada por medio de predicados cualitativos, complementos adnominales, etc. El capítulo sobre la adjetivación en el poema pondrá de relieve este aspecto artístico de "Cch".

25. Real Academia española. Diccionario de la lengua española

26. Yo subrayo la palabra línea.

27. Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, p. 133

4. mundo

Tiene una gran trascendencia dentro de la cosmovisión del poeta. Aparece en tres versos:

el mundo pierde cuerpo (v. 35)

mientras el mundo zarpa hacia lo obscuro (v. 51)

este mundo no es sólido (v. 58)

Injertada la significación de mundo dentro de los signos lingüísticos cosmos, universo, su importancia aquí es capital.

En los tres versos donde aparece como núcleo de los respectivos sujetos, el predicado le asigna una misma y profunda idea: es inasible. El anthropos jamás podrá tocarlo, se le escapa de las manos. A la mirada del hombre, el cosmos, el universo, el mundo, en su realidad, y por lo tanto, en su presencia última, esencial, no le dejan más que espejeos.

La gran riqueza poética desplegada en "Cch" para describir el mundo - del verso 59 al 64 - por medio de una espléndida serie de oraciones coordinadas, nos lleva a considerar que la concepción que del mundo tiene OP, es de algo vivo que se diluye ante sus ojos. Hay en el espectador una contemplación estética que tiene como base su propia sensibilidad.

El observador de innumerables momentos crepusculares - gran instante poético de Paz - poniente, tarde a la deriva, se insinúa la noche, Latir de claridades últimas, al describir su profunda expectación, sensibilizada por la inalcanzable realidad, nos da su mundo subjetivo que se extiende a todo hombre. Hay una grande, una consciente relación entre sujeto y objeto contemplado. Por esto, frente a los elementos [que] se aligeran, los contornos [que] se esfuman, OP vibra en una admiración humana y artísticamente expresada. El poema nos revela su simpatía universal por la vida y el mundo en su perfecta unidad aunque de ésta solamente percibamos su reflejo, su reverberación. Es cierto que el observador que vive en el poema nos hace sentir su expectación, pero también su serenidad; no hay ansiedad existencial en algún signo; el poeta sólo mira el acontecer diario del cosmos, del universo "cifrado", del mundo que desaparece por momentos, y se enfrenta, apaciblemente, a su continuo misterio.

5. espejeos

El lugar que ocupa como culminación del poema, ya señala una fuerza en su significación. Es una síntesis, una última conclusión a la que el poeta ha llegado después de todo un conjunto de asociaciones y disociaciones verbales y conceptuales.

espejeo, igualado en diccionarios y enciclopedias con espejismo, es relucir o resplandecer con base en la realidad, pero cambiando o distorsionando las imágenes. En plural, como OP lo usa en el poema, aumenta su extensión, su aplicabilidad. En el espejo hay una imagen virtual, inasible, pero el espejeos no tiene sino reflejos informes, doblemente inaprehensibles. El espejeo y el espejismo están muy relacionados con el espacio y el tiempo, lo cual ahonda la razón de su uso y su significado en "Cch". El hecho de utilizarlo con un somos de capacidad universal para el ser humano de todas las edades y épocas, multiplica su poder conceptual, semántico en una proporción sin límites. Espejeos es un sustantivo exacto en su intención conceptual; es una cumbre alcanzada en la vida poética de Octavio Paz.

En el estudio de los sustantivos, es muy significativo hacer por lo menos una referencia a aquellos que he agrupado bajo el signo apariencias. ¿Hasta dónde trabaja la conciencia o la subjetividad de un poeta para la selección de estos vocablos?

Palabras como andrajos calificada por espectrales; colores actuando a través del verbo deslizarse; adjetivos sustantivados como lo obscuro; verbos que se adhieren a su sujeto para imprimirles el sello de su significado y hacerlos casi "desaparecer": la yerba titubea, constituyen un verdadero mundo de apariencias. El lenguaje que describe estos fenómenos continuos del universo, adquiere en "Cch" una riqueza conceptual enigmática, trascendente.

La palabra hecha poesía va y viene, se entreteje dentro de las líneas de los versos afirmando su poder de penetración para constituir lo que Lotman llama "la densidad semántica del arte". (28) Aquí tiene su realización aquello que expresa la siguiente verdad estética: "El arte es el lenguaje de la vida, con su ayuda la realidad habla de sí misma". (29)

28. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 36

29. Ibidem, p. 14

LA ADJETIVACION, MATIZ Y COMPLEMENTO DE LA SUBSTANCIA

Octavio Paz nos pinta en "Cch" un paisaje del atardecer. El escenario cósmico pasa al poema como un cuadro impresionista en donde su autor nos deja un testimonio de sus vivencias, fruto de un presente "inmóvil" robado al tiempo. De ahí, dos consecuencias de orden sintáctico en la estructura lingüística del poema:

- una construcción preferentemente nominal en algunos fragmentos, quizá los climáticos del poema, por ejemplo los versos del 60 al 64 en los cuales sólo hay dos verbos como perdidos en un mundo de sustantivos. Recurso muy importante de carácter impresionista.
- La fuerza de la adjetivación hecha en gran parte, a través de complementos adnominales, frases y aún proposiciones adjetivas que nos dan en forma clara y directa, como en el cuadro de Monet - tan conscientemente incluido en el poema - la visión de un momento detenido por el poder de la imagen poética.

Para la fundamentación teórica del estudio de los adjetivos en "Cch" me apoyo en los siguientes conceptos:

- Calificar supone en el hablante una actitud contemplativa o descriptiva (1)
El uso abundante y preciso de adjetivos está en razón directa del grado de cultura, y constituye (al lado de las conjunciones) un criterio diferenciador muy importante entre los planos sociales de las hablas sincrónicas. (2)
- El adjetivo y el artículo son los adjuntos naturales del nombre, las palabras cuya misión propia es la de acompañar a un nombre actualizando, apuntalando y precisando su significación. ... Todas las palabras o grupos de palabras que, como los adjuntos, desempeñan ese papel, se llaman complementos. (3)

Varios son los estudios hechos sobre la diferencia en el uso del adjetivo antes o después del sustantivo. Tomo de Gili Gaya únicamente dos:

1. Samuel Gili Gaya, Curso superior de sintaxis española, p. 215
2. Ibidem, p. 216
3. Manuel Seco, Gramática esencial del español, p. 80

- En casos de completa indeterminación, actúa de un modo exclusivo la vivencia estética con que la frase se profiere. (4)

Estas tendencias generales pueden ser favorecidas o contrariadas por condiciones rítmicas de acento, movimiento melódico, duración relativa de las palabras (número de sílabas) y, sobre todo, por el hecho de hallarse los sustantivos y adjetivos agrupados en la parte tensiva o distensiva del grupo fónico y de la oración. (5)

Podemos encontrar en "Cch" conceptos esenciales de la idea eje del poema o de los núcleos temáticos, expresados en primer lugar por los sustantivos, pero en otras ocasiones, están en una forma muy acentuada dentro de los adjetivos. Esto sucede porque en un poema como "Cch", el adjetivo, además de cumplir con su función modificadora, conlleva una extensa gama de matices y tonalidades que van desde una "especificación" clara y definida, casi una imposición significativa, hasta una sutil "explicatividad".

Sabemos que adjetivar es arte en toda lengua, pero adjetivar en poesía, constituye una forma muy difícil para expresar, para reflejar, como en "Cch", las oposiciones ser no ser, realidad-irrealidad, apariencia-realidad, que constantemente cercan al hombre. Lograrlo, supone una "actitud contemplativa descriptiva" frente al cosmos.

Si a lo anterior añadimos las características que son propias de la poesía: "condiciones rítmicas de acento, movimiento melódico, duración relativa de la palabra" comprenderemos lo que significa estructurar una obra poética como la que estudiamos.

La adjetivación de OP en este poema tiene una gran riqueza de matices y, por lo tanto, de formas expresivas. Varios adjetivos son modeladores del núcleo temático con el cual se encuentran directa o indirectamente relacionados.

Las principales formas y funciones con que el adjetivo es presentado en el poema son las siguientes:

- el adjetivo como modificador inmediato colocado ante o después del sustantivo, esto manifestaría la "vivencia estética" del autor.
- por medio de complementos adnominales, o modificadores mediatos tan numerosos y frecuentes en español, y que en "Cch" tienen una carga semántica que comunica una vibración al sustantivo al que van unidos.

4. Samuel Gili Gaya, op. cit., p. 218. Yo subrayo.

5. Ibidem, p. 219

- a través de frases o de oraciones subordinadas adjetivas que engendran a veces una expresión de gran belleza en versos completos o serie de ellos.
- Algunos sustantivos muy importantes dentro del poema, son calificados por medio de predicados cualitativos. Dice Manuel Seco:

el predicado dice lo que es o cómo es el ser mencionado en el sujeto, esto es, enuncia alguna "cualidad" (o todo un conjunto de cualidades); por eso decimos que el predicado es cualitativo. (6)

Podríamos decir que algunos ejemplos del uso de este predicado cualitativo son una muestra del gran valor que OP le imprime al verbo ser dentro del texto.

- en algunos casos el adjetivo modifica "a distancia" al sustantivo al que funcionalmente está unido. De esta manera, el movimiento que el poema recibe es continuo.
- en otras ocasiones, hay una doble o triple adjetivación; la modificación se da como en cadena, en serie, unos son modificadores que a su vez son modificados.
- aparecen adjetivos reforzados por adverbios y conjunciones de distintas clases que fijan más la intencionalidad expresiva.

Presento en seguida los tres grupos en que a mi juicio, pueden clasificarse los adjetivos:

1er. grupo: los adjetivos de "Cch" en su relación con los semas que han sido señalados en capítulos anteriores. Esto da en mi opinión, una mayor coherencia y unidad al análisis, además, ayuda a que los adjetivos queden integrados y valorados dentro de la significación total del poema.

2o. grupo: adjetivos cuyo núcleo de referencia es una palabra preñada de significado dentro de la importancia y función que tiene para "Cch".

3er. grupo: la adjetivación que ayuda para que el poema sea la descripción de un momento especialmente contemplado y que pasa a la conciencia del poeta para quedar ahí fijo en su imagen y presencia.

Grupo número 1

- 1.1 sema: verticalidad que puede estar dada en el sustantivo o en el adjetivo, pero que al unirse, apoyan y refuerzan su

función significativa; esta verticalidad está en armonía con la verticalidad de los árboles, de los chopos que dan nombre al poema:

- mirada levantada (v. 6)
- columna diáfana (v. 8)
- altura vacía (v. 17)
- esbelto afán sin desenlace (v. 50)

1.2 sema: horizontalidad

- horizontales confines (v. 2)
- poniente siempre fugitivo (v. 3)

1.3 sema: movilidad (cambio) "que tan sólo es explicable si existe verdadera oposición" (7)

- vaivén inmóvil (v. 40)
- fijeza que se precipita (v. 47)

1.4 sema: temporalidad; formas múltiples de nombrar un atardecer.

- frondas en llamas / que se apagan (vv. 21-22)
- tarde a la deriva (v. 22)
- Tránsitos: parpadeos del instante (v. 33)
- Latir de claridades últimas (v. 52)
- quince minutos sitiados (v. 53)

1.5 sema: apariencia, irrealidad

El más desarrollado y de expresiones más abundantes para describir el engaño de las apariencias; el reflejo fugaz de la realidad.

- cada cosa es su doble, su fantasma (v. 34)
- frágiles ramas (v. 38)
- un reflejo suspendido en otro (v. 32)
- este mundo no es sólido (v. 58)
- centellear de formas y presencias (v. 63)
- niebla de imágenes (v. 64)

1.6 sema: Realidad

- Es real lo que veo (v. 44)

Verso esencial porque es el único momento del poema en que OP alude a la Realidad. Nos la presenta, nos la sugiere en un instante perdido entre las apariencias que la cubren; es un adjetivo escondido, sumergido, como ahogado en una quinta estrofa; califica a un lo amplísimo, indefinido, impreciso, pero altamente significativo.

Grupo número 2

2.1 Alrededor de chopo, chopos - signo de signos en el poema - se agrupan adjetivos de una fuerza, no sólo de significado, sino de significación muy importante. Los chopos son el centro de las miradas externas e internas del observador. Su movimiento o su inmovilidad, su presencia o su ausencia nos dan la cosmovisión, Weltanschauung del poeta de "Cch". Las formas que los adjetivan son muy ricas y variadas, lo que prueba la elaboración cuidadosa del trabajo poético.

- Aspirados
por la altura vacía (vv. 16-17)
- en un charco hecho cielo, duplicados (v. 18)
- otros chopos ya andrajos espectrales (v. 23)
- interminablemente inmóviles (v. 25)
- cuatro chopos sin peso (v. 45)
- plantados sobre un vértigo (v. 46)
- el chopo es un disparo cárdeno (v. 57)
- un solo chopo (v. 19)

2.2 línea aumenta su vida poética dentro de "Cch" a través de los adjetivos:

- esta línea (v. 1)

el adjetivo demostrativo nos especifica que se trata de la que en ese momento está escribiendo el poeta y sobre la que levantará toda una consideración de orden cósmico, filosófico, poético. Esta especificidad quedará aún más firme a través del segundo movimiento que le imprimirá el escritor:

esta misma línea (v. 5)

Los dos adjetivos determinativos que preceden a línea tienen una función muy definida. Hay una referencia a la mismidad que designa la cualidad de singularidad permanente en los cambios o bajo los cambios. Los dos adjetivos, uno tras otro, fijan la intención del poeta. A través de la identidad no hay diferencia entre la alusión esta línea, que expresa la horizontalidad y la sucesividad del lenguaje, y la segunda, esta misma línea, que en su verticalidad, (columna diáfana) se transforma en poema: "resuelta en una no tocada / ni oída ni gustada mas pensada/ flor de vocales y de consonantes". (vv. 9-12).

Los adjetivos calificativos que OP le adjudica a esta línea vertical tienen dos características:

- son participios en función de adjetivos:

Numerosos son en español los participios que, desligándose del paradigma verbal, se han convertido en adjetivos, faltos de toda substancia temporal. (8)

El participio es portador de un tiempo íntegramente devenido sin devenir que le sea propio. (9)

Tres de estos adjetivos van precedidos de negación: no, ni-ni.

De estas consideraciones podemos deducir lo siguiente:

- estos participios "faltos de toda substancia temporal" al convertirse en adjetivos, son idóneos para marcar una atemporalidad en armonía con el fondo conceptual y poético de "Cch". Califican en serie progresiva de carga semántica, la abstracción y la sutileza de la flor de vocales y de consonantes, objeto concreto de la creación poética.
- la atemporalidad acentuada por las formas negativas que se refieren a los sentidos del tacto, del oído, y del gusto, que son las sensaciones conectadas con las apariencias, realizan el carácter abismal de la poesía.
- La flor, calificada por los complementos adnominales: de vocales y de consonantes en su forma metafórica nos presenta los elementos musicales, los fonemas, que en combinación rítmica y sonora, forman el asiento, el significante de todo un mundo conceptual.

OP ha creado en toda su obra de ensayo y de poesía, un himno a la "palabra". En "Cch" le rinde un homenaje más. El sabe que es el instrumento por excelencia del poeta, un microcosmos en donde sus elementos funcionan con una esencial interdependencia para cumplir con su función comunicativa, pero sobre todo, con su función artística cuando está al servicio de la poesía.

El último calificativo que el poeta le da a línea es el siguiente:

esta línea que no acaba de escribirse
y [que] antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba (vv. 12-14)

8. Mauricio Molho, Sistemática del verbo español p. 671
9. Ibidem, p. 670

Estas importantes proposiciones adjetivas que especifican su función sobre línea, la moldean para desplazarla al cosmos en todas direcciones, sin límite de espacio. Este gran movimiento vertical interminable, será la base poética del desdoblamiento de la dualidad: los cuatro chopos (v. 15) que es la culminación dinámica, estética y conceptual de la primera estrofa del poema.

Grupo número 3

Inicié este apartado diciendo que "Cch" es un verdadero paisaje del atardecer, ahora bien, sabemos que los adjetivos son necesarios en una descripción, pero la forma en que OP los utiliza para darnos la visión cósmica del crepúsculo, nos lleva a saber que el poeta es un contemplador de la naturaleza en sus más pequeñas y sutiles manifestaciones. Los principales momentos de esta descripción a través de la adjetivación serían los siguientes:

- El desdoblamiento de los chopos tiene lugar en un charco hecho cielo (v. 18) . Original forma de convertir el escenario de la mezcla de agua y tierra, que eso es un charco, en un doble del cielo. Ahí precisamente, se va a la esencia, la unidad, pensamiento central del poema:

los cuatro son un solo chopo (v. 19)

- Frente al cielo está el suelo que OP define como una franja azul y verde. El elemento cromático que matiza toda la poesía de Paz se presenta aquí con los dos colores primarios que son los fundamentales de la naturaleza.

Además, este suelo, en la hora del ocaso, se encuentra descrito en forma admirable como caligrafía herbácea (v. 29). Son las últimas palabras que el día escribe en su silueta de despedida. Son los "signos", son el "todo está cifrado" que Paz destaca como el lenguaje del universo para que nosotros lo descodifiquemos.

OP complementa la descripción de esta caligrafía de la naturaleza diciendo: trazada sobre brasas por el viento (v.30) Importante forma, dentro del contexto cósmico, de unir el fuego y el viento de la tarde, como un fondo sobre el que se mueven y perciben las últimas señales de un mundo que agoniza.

- Otra descripción de lo sutil del paisaje se encuentra en los siguientes versos:

Frágiles ramas trepan por los troncos
 Son un poco de luz y otro poco de viento (vv. 38-39)

El núcleo del sujeto, ramas, tiene sobre sí tres formas adjetivas que describen su presencia en el paisaje.

- primero, frágiles, muy en armonía con caligrafía herbácea
- segundo, identifica ramas, a través del verbo ser, con esta escasa luz, y el viento suave de una tarde de serenidad.
- la descripción termina con un poco, adverbio sustantivado que se refuerza después con el adjetivo otro; poco está calificado por dos complementos adnominales: de luz, de viento.

La concordancia, la armonía que presentan todos estos versos con el resto del poema, es relevante. El espectador silencioso continúa:

Con los ojos
 las oigo murmurar palabras de aire (vv. 40-41)

Solamente se puede hablar de la naturaleza con sus propios elementos, las palabras de aire, constituyen la palabra cósmica.

LAS FORMAS NEGATIVAS, HACIA EL NO-SER

Merecen especial atención, por la proporción con que aparecen dentro del poema, aquellos momentos en los que el poeta utiliza estas formas por medio de adverbios, conjunciones, preposiciones, prefijos, o por expresiones equivalentes o afines a la negación:

- no, adverbio de negación
- ni, conjunción copulativa que enlaza frases que denotan negación
- sin, preposición negativa que denota carencia o falta de alguna cosa
- ninguno, pronombre indefinido negativo
- in, prefijo negativo o privativo (1)

Los versos en los que se encuentran estas formas son los siguientes:

1. no tocada (v. 9)
2. ni oída (v. 10)
3. ni gustada (v. 10)
4. no acaba de escribirse (v. 12)
5. sin cesar de fluir (v. 14)
6. son ninguno (v. 20)
7. inmóviles (v. 25)
8. sin peso (v. 45)
9. sin desenlace (v. 50)
10. no es sólido (v. 58)
11. no ser (v. 59)

Estas formas negativas directas forman parte del no-ser esencial que cruza de principio a fin el poema. Son más efectivas que si se usaran con alguna voz afirmativa equivalente en la significación. La brevedad gráfica y sonora de un sin, no, ni, así como su carga de sentido, producen la sensación de algo que se levanta, huye, se libera, se pierde en el infinito.

1. Real Academia española, Diccionario de la lengua española.

El poema contiene también, como se indicó al principio, expresiones afines a la negación; éstas serían:

1. el mundo pierde cuerpo (v. 35)
2. se aligeran (v. 60)
3. se esfuman (v. 61)
4. el silencio se va con el arroyo (v. 42)
5. zarpa hacia lo obscuro (v. 51)

En estas expresiones, la significación del verbo les imprime un carácter próximo a la negación o a la carencia, y, por lo tanto, refuerzan el tránsito, el puente, el titubea tan estructuralmente significativo, hacia el no-ser:

Entre ser y no ser la yerba titubea

Construido el poema sobre el ser y el no-ser, vemos una vez más en estas formas negativas, cómo en poesía el lenguaje se "desnaturaliza" para comunicarnos, no lo "natural" de las palabras, sino su carácter multirreferencial propio de un texto literario.

MÉTRICA, RITMO, RIMA, PUNTUACIÓN:

FORMAS QUE EMANAN DE LA SUBSTANCIA

el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía ...

Octavio Paz (1)

Las ideas de OP, expresadas generalmente a través de sus ensayos, muestran su preocupación artística por ajustar los elementos complementarios de la poesía - métrica, ritmo, rima - a las leyes que rigen el universo, la naturaleza. De esta manera, podemos comprobar una vez más, que OP ha ido asimilando en su incesante observación del mundo cósmico, todo un "sistema de correspondencias" (las "Correspondencias" de Baudelaire), para transportarlas a la esencia de sus composiciones poéticas.

"Cuatro chopos" es, lo afirmo una vez más, un intento reciente de estar muy cerca de este lenguaje del universo: "cada forma natural dice algo". De aquí deducimos, por las palabras de OP, que él quiere dar vida en su obra a lo que significa ser "el agente de transmisión del ritmo".

Las siguientes páginas de este capítulo son un estudio de la métrica, el ritmo, la rima y la puntuación en "Cch". A través de los datos que estos elementos nos entregan, podemos llegar a muy importantes conclusiones:

Métrica

Hay una predilección por los versos impares, los tradicionalmente clásicos en español, los que han usado en España e Hispanoamérica, poetas muy representativos en sus más importantes poemas: el endecasílabo, el eneasílabo y el heptasílabo. Estas tres medidas forman un 90% de la totalidad de los versos de "Cch".

Ritmo

Ser eco del ritmo del universo es preocupación de toda gran poesía. El poeta pasa su vida escuchando, escuchando sin cansancio cuanto movimiento, y por lo tanto, ruido o canto - el más imperceptible - produce la naturaleza. Hay un ritmo uniforme y hay un ritmo, en apariencia irregular. Los dos, a corta o a larga distancia, obedecen

1. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 28

una ley secreta del cosmos. El poeta lo capta, lo sigue o trata de seguirlo incorporándose a esas leyes. De aquí las palabras: "el ritmo no es medida: es visión del mundo" (2); "El universo es un sistema bipartito de ritmos contrarios, alternantes y complementarios. El ritmo rige el crecimiento de las plantas y de los imperios, de las cosechas y de las instituciones". (3)

La admiración, la fascinación, el encanto que la relación ritmo-naturaleza, ritmo-universo produce, mantiene a Paz en una suerte de contemplación. Hay como una magia que lo imanta, lo ata al cosmos desde niño. Es lo que ahora como poeta lo hace decir: "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". (4)
Con estas leyes, sacadas del universo, OP ha creado su mundo poético.

Si la métrica de "Cch" es fundamentalmente de 7, 9 y 11 sílabas, es consecuente que los acentos finales sean en 6a., 8a. y 10a., pero además, los versos de estas medidas llevan con mucha frecuencia el acento rítmico en 3a., 4a. y 6a. sílaba. En el poema vemos, de acuerdo a los cuadros estadísticos que vienen a continuación, que suman un poco más del 80% el total del uso de estos acentos rítmicos. Esto demuestra la natural inclinación de OP por acercarse y continuar la tradición clásica de la poesía en lengua castellana.

Otra conclusión a la que podemos llegar es el constatar que las vocales acentuadas en su mayor proporción son la a, 33.74% y la e, 25.76%, que suman un 59.50%, esto es, un 60% del total del poema. Este dato nos lleva a deducir que para OP, las vocales fuertes - como se comprobará en la rima - son las que constituyen el núcleo de su preferencia consciente o intuitiva para descargar sobre ellas, además de su propia fuerza natural en la lengua, toda la fuerza poética que les comunica el ritmo y la rima.

Rima

Según las preferencias de la poesía moderna, en donde la métrica y la rima generalmente son libres, irregulares, el poeta centra más su atención y gusto personal en el uso del ritmo, en la música del poema que son los acentos armoniosamente combinados: "La poesía es esencialmente ritmo".(5) Es por esta razón que en "Cch" encontramos los acentos distribuidos cuidadosamente en cada uno de los versos. "Cch" es un poema del universo, del movimiento cósmico, debe reflejar la fuente que le dio vida. La rima es libre, pero con un fondo asonantado, ya que hay - según lo muestra el cuadro estadístico - una marcada preferencia por las vocales fuertes repetidas o combinadas.

2. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 59
3. Idem.
4. Ibidem, 51
5. Ramón Xirau, Poesía y conocimiento, p. 94

CUATRO CHOPOS

- | | | |
|-----|---|------|
| 1. | Como tras de sí <u>m</u> isma va esta <u>l</u> ínea | 11 s |
| 2. | por los horizont <u>a</u> les <u>c</u> on <u>f</u> ines <u>p</u> ersigui <u>e</u> ndose | 14 s |
| 3. | y en el poniente <u>s</u> iempre <u>f</u> ugit <u>i</u> vo | 11 s |
| 4. | en que se <u>b</u> us <u>c</u> a se <u>d</u> is <u>i</u> pa | 9 s |
| 5. | - como <u>e</u> sta <u>m</u> isma <u>l</u> ínea | 7 s |
| 6. | por la <u>m</u> irada <u>l</u> evantada | 9 s |
| 7. | <u>v</u> uelve todas sus <u>l</u> etras | 7 s |
| 8. | una <u>c</u> olumna <u>d</u> íafana | 7 s |
| 9. | resu <u>e</u> lta en una <u>n</u> o tocada | 9 s |
| 10. | ni o <u>i</u> da ni gustada <u>m</u> as pensada | 11 s |
| 11. | flor <u>d</u> e vocales <u>y</u> de consonantes | 11 s |
| 12. | - como esta <u>l</u> ínea que no <u>a</u> caba de <u>e</u> scribirse | 13 s |
| 13. | y <u>a</u> ntes de <u>c</u> onsumarse se <u>i</u> ncorpora | 11 s |
| 14. | sin <u>c</u> esar de <u>f</u> luir pero hacia <u>a</u> rriba: | 11 s |
| 15. | los <u>c</u> uatro <u>c</u> hops. | 5 s |
| 16. | Aspirados | 4 s |
| 17. | por la <u>a</u> ltura <u>v</u> acia y allá abajo, | 11 s |
| 18. | en un <u>ch</u> arco <u>h</u> echo <u>c</u> ielo, <u>d</u> uplicados, | 11 s |
| 19. | los <u>c</u> uatro son un <u>s</u> olo <u>ch</u> opo | 9 s |
| 20. | y <u>s</u> on <u>n</u> inguno. | 5 s |
| 21. | Atrás, frondas en <u>l</u> lamas | 7 s |
| 22. | que se <u>a</u> pan la tarde a la <u>d</u> eriva - | 11 s |
| 23. | otros <u>ch</u> ops ya <u>a</u> ndrajos <u>e</u> spectrales | 11 s |
| 24. | intermin <u>a</u> blemente <u>o</u> ndulan | 9 s |
| 25. | intermin <u>a</u> blemente <u>i</u> nmoviles. | 9 s |

26. El amarillo se desliza al rosa, 11 s
27. se insinua la noche en el violeta. 11 s
28. Entre el cielo y el agua 10 7 s
29. - caligrafía herbácea 7 s
30. trazada sobre brasas por el viento - 11 s
31. hay una franja azul y verde: el suelo. 11 s
32. Es un reflejo suspendido en otro. 10 11 s
33. Tránsitos: parpadeos del instante 11 s
34. Cada cosa es su doble, su fantásma; 10 11 s
35. el mundo pierde cuerpo, 10 7 s
36. es una aparicion, és cuatro chopos, 11 s
37. cuatro moradas melodías. 10 9 s
38. Frágiles rámas trepan por los troncos. 11 s
39. Son un poco de luz y otro poco de viento. 10 13 s
40. Vaivén inmóvil. Con los ojos 12 9 s
41. las oigo murmurar palabras de aire. 11 s
42. El silencio se va con el arroyo, 10 11 s
43. regresa con el cielo. 10 7 s
44. Es real lo que veo: 7 s
45. cuatro chopos sin peso 7 s
46. plantados sobre un vértigo. 7 s
47. Una fijeza que se precipita 11 s
48. hacia abajo, hacia arriba, 10 7 s
49. hacia el agua del cielo del remanso 11 s
50. en un esbelto afán sin desenlace 10 11 s
51. mientras él mundo zarpa hacia lo obscuro. 10 11 s

52. Latir de claridades últimas: 9 s
53. quince minutos sitiados 9 s
54. que ve Claudio Monet desde una barca. 11 s
55. En el agua se abisma el cielo, 9 s
56. en si misma se anega el agua, 9 s
57. el chopo es un disparo cardeno: 9 s
58. este mundo no es sólido. 7 s
59. Entre ser y no ser la yerba titubea, 13 s
60. los elementos se aligeran, 9 s
61. los contornos se esfuman, 7 s
62. visos, reflejos, reverberaciones, 11 s
63. centellear de formas y presencias, 11 s
64. niebla de imágenes, eclipses, 9 s
65. esto que veo somos: espejos. 11 s

México, a 13 de julio de 1980.

METRICA en los 65 versos del poema1a. estrofa: 15 versos

de 5 sílabas	1
7 "	3
9 "	3
11 "	6
13 "	1
14 "	1

2a. estrofa: 5 versos

de 4 sílabas	1
5 "	1
9 "	1
11 "	2

3a. estrofa: 12 versos

de 7 sílabas	3
9 "	2
11 "	7

4a. estrofa: 11 versos

de 7 sílabas	2
9 "	2
11 "	6
13 "	1

5a. estrofa: 11 versos

de 7 sílabas	4
9 "	2
11 "	5

6a. estrofa: 11 versos

de 7 sílabas	2
9 "	5
11 "	3
13 "	1

Totales por orden descendente de frecuencia y porcentaje respectivo:

de 11 sílabas	29	44.6 %
9 "	15	23.2 %
7 "	14	21.5 %
13 "	3	4.6 %
5 "	2	3.0 %
4 "	1	1.5 %
14 "	1	1.5 %
	<hr/>	<hr/>
	65	99.9 %

6

ACENTOS, su distribución en el poema:

1a. estrofa

en 1a. sílaba	2	
2a. "	4	
3a. "	1	
4a. "	7	
6a. "	8	
8a. "	4	35
9a. "	1	
10a. "	6	
12a. "	1	
13a. "	1	

2a. estrofa

en 2a. sílaba	2	
3a. "	3	
4a. "	1	
6a. "	3	12
8a. "	1	
10a. "	2	

3a. estrofa

en 2a. sílaba	2	
3a. "	4	
4a. "	6	
6a. "	6	30
8a. "	5	
10a. "	7	

4a. estrofa

en 1a. sílaba	1	
2a. "	4	
3a. "	3	
4a. "	3	
6a. "	7	28
8a. "	2	
9a. "	1	
10a. "	6	
12a. "	1	

5a. estrofa

en 2a. sílaba	3	
3a. "	4	
4a. "	4	27
6a. "	9	
8a. "	2	
10a. "	5	

6a. estrofa

en 1a. sílaba	3	
2a. "	1	
3a. "	5	
4a. "	5	
6a. "	7	31
8a. "	6	
10a. "	3	
12a. "	1	

Totales de acentos en orden descendente de frecuencia y porcentajes:

en 6a. sílaba	40	24.53 %
10a. "	29	17.79 %
4a. "	26	15.95 %
8a. "	20	12.26 %
3a. "	20	12.26 %
2a. "	16	9.81 %
1a. "	6	3.68 %
12a. "	3	1.84 %
9a. "	2	1.22 %
13a. "	1	.61 %

163

99.95 %

Vocales sobre las que cae el acento rítmico en orden decreciente de frecuencia:

estrofas:

	1a.	2a.	3a.	4a.	5a.	6a.	<u>Total</u>	%
<u>a</u>	14	5	12	7	11	6	= 55	33.74
<u>e</u>	6	1	6	6	8	15	= 42	25.76
<u>o</u>	2	3	5	11	1	4	= 26	15.95
<u>i</u>	11	1	5	1	3	4	= 25	15.33
<u>u</u>	2	2	2	3	4	2	= 15	9.20
<u>Totales</u>	<u>35</u>	<u>12</u>	<u>30</u>	<u>28</u>	<u>27</u>	<u>31</u>	<u>163</u>	<u>99.98</u>

RIMA en "Cuatro chopos"

Los sonidos adquieren significación. Esta es ya razón suficiente para que la aproximación fónica (fonológica) se convierta en aproximación de conceptos.

...

La naturaleza de la rima reside en la aproximación de lo diferente y en el descubrimiento de la diferencia en lo semejante. La rima es, por su naturaleza, dialéctica.

Yuri M. Lotman, p. 159

La rima de CCh es libre, pero la frecuencia de las vocales que concurren para su formación y distribución es muy significativa:

1a. estrofa

i a	4	
e e	1	
i o	1	
a a	4	
e a	1	15
a e	1	
i e	1	
o a	1	
o o	1	

2a. estrofa

a o	3	
o o	1	5
u o	1	

3a. estrofa

a a	3	
i a	1	
a e	1	
u a	1	
o e	1	12
o a	1	
e a	1	
e o	2	
o o	1	

4a. estrofa

a e	2	
a a	1	
e o	3	11
o o	4	
i a	1	

5a. estrofa

e o	3	
i a	2	
a o	2	
a e	1	11
u o	1	
u a	1	
a a	1	

6a. estrofa

e o	2	
a a	1	
a o	1	
o o	1	11
e a	3	
u a	1	
o e	1	
i e	1	

Frecuencia en orden descendente de rimas:

1. de vocales fuertes:

a a	10
e o	10
o o	8
a o	6
e a	5
a e	5
o a	2
e o	2
e e	1

Total: 49 versos, es decir 75.38%

2. de vocal débil y fuerte:

i a	8
u a	3
i e	2
u o	2

Total: 16 versos, es decir 24.62%

65 versos de Cuatro chopos

Es importante considerar la cantidad de palabras esdrújulas que OP utiliza como finales de los versos:

1a. estrofa: línea
persiguiéndose
diáfana

3a. estrofa:
inmóviles
herbáceas

5a. estrofa:
últimas

6a. estrofa:
cárdeno
sólido

8 versos terminan en esdrújula, sobre 65 versos del poema nos dan una proporción de la 8a. parte, o sea el 12.3%

PUNTUACION

... el poeta nos dice que la vida transcurre siempre, allá o acá, al mismo tiempo que aquí y ahora. Transcurrir universal de la vida en el que todo se funde y todo se bifurca.

La ausencia de puntuación contribuye a enfatizar esta sensación de totalidad que sin cesar se disgrega y se rehace. Como es sabido, el primer poeta que decidió abolir los signos de puntuación fue Mallarmé.

Octavio Paz (6)

Un estudio sobre los signos de puntuación en la poesía de OP nos llevaría al hallazgo de una serie de cambios y adaptaciones formales en los textos. Es innegable la influencia de la poesía francesa, particularmente de Mallarmé, en la obra del poeta, en especial a partir de 1958 en que OP suprime toda puntuación.

Es lógico este cambio en cuanto que se convierte en lenguaje que armoniza con otros elementos formales importantes: espacio, color de las letras, distribución tipográfica de los textos, ilustraciones y encuadernación de los libros. Como en el universo, todo habla, todo es signo, todo es "vida" para los ojos y las manos del lector. El Oriente y Francia forman la base y son la razón de estos cambios.

1966, año del poema "Blanco" que señala una culminación de la ausencia de signos de puntuación; con él llega también a su plenitud el empleo del lenguaje de las formas en OP. La edición original es un mundo de signos orientales y occidentales.

En el epígrafe de este apartado, podemos ver con claridad un motivo por el cual se han suprimido los signos de puntuación: hay una búsqueda de la "unidad", que OP llama "totalidad", y que se manifiesta a través de una polaridad: "sin cesar se disgrega y se rehace". Esta dinámica permanente, de fondo sustancialmente ideológico, es fundamental en la obra de Paz.

Después de 1966, entre 1969 y 1975, se inicia en la obra poética de OP una mezcla de poemas con y sin puntuación. En "Cch", 1980, OP utiliza varios signos de puntuación que son esenciales para el significado de las oraciones, pero que tienen una gran significación en la totalidad del poema. El signo más importante en "Cch" es en mi opinión, "dos puntos"; su función es anunciar una idea-clave del contenido temático, filosófico.

Los versos en donde hay "dos puntos" son los siguientes:

- sin cesar de fluir pero hacia arriba:
los cuatro chopos. (vv. 14-15)
- hay una franja azul y verde: el suelo. (v. 31)
- Tránsitos: parpadeos del instante. (v. 33)
- Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo. (vv. 44-46)
- Latir de claridades últimas:
quince minutos sitiados (vv. 52-53)
- el chopo es un disparo cárdeno:
este mundo no es sólido. (vv. 57-58)
- esto que veo somos: espejeos. (v. 65)

Siete momentos-cifra de "Cch", numerosos en relación a 65 versos, son anunciados a través de los "dos puntos". Al leer, debemos detenemos, hacer una pausa consciente, necesaria; el poeta va a decir algo importante, son sus conclusiones, ellas constituyen una parte de su lenguaje cifrado. Después de leer, hay que releer para descifrar los signos especialmente llenos de contenido.

El "punto" se usa al término de las estrofas y al final de las oraciones. El "punto y coma" del verso 34, separa el pensamiento que éste expresa, pero anuncia la continuidad ideológica de los tres versos que le siguen. Las "comas" cumplen sus principales funciones: separan las partes de una enumeración; las oraciones con sujeto sobrentendido; las oraciones coordinadas.

Todos estos signos de puntuación, además de su valor sintáctico, tienen un profundo valor semántico en el texto, son los instrumentos del gran signo: el silencio. En la poesía, mucho más que en la prosa, hay una especie de silencio visual y mental marcado por el tiempo natural que transcurre en ir de un verso al siguiente, de una estrofa a la otra. Todo este silencio obligado a que nos sujeta el poeta, forma parte de la cadena discursiva de la comunicación poética que requiere mayores dosis de silencio; poeta-lector, o poeta-oyente, se comunican por medio del doble signo "palabra-silencio" aunque éste último sea, en ocasiones, de milisegundos, eso le basta a la mente y a la sensibilidad. Son parte de la jerarquía de las unidades: oración, verso, estrofa, para llegar a la gran totalidad que se llama poema.

La distribución tipográfica de "Cch" es también importante. El lenguaje del espacio "habla" también, refuerza el silencio mental. El pensamiento tiene que asimilar el texto, y los recursos formales son instrumentos de penetración igualmente valiosos para lograrlo.

LA IMAGEN POÉTICA, UN ACERCAMIENTO A LA REALIDAD

toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. (1)

Es la imagen literaria el camino natural de la poesía para elevar la palabra, del plano léxico y meramente significativo, al nivel del arte en donde "la imagen dice lo indecible" (2)

Desde sus primeros ensayos, OP hizo de la imagen poética, un objeto de estudio. La complejidad del mundo estético que le es propio, el cúmulo de posibilidades que engendra en la mente del poeta y del lector, fascinaron a Octavio Paz. A ella dedica muchas páginas de su obra. Yo diría que de este acercamiento a la imagen, ha nacido en Paz un lenguaje que le permite, no sólo el uso de la imagen dentro de una frase, un verso, sino que convierte todo un poema en una gran imagen. Este es el caso de "Cuatro chopos". Las palabras de Paz me llevan a esta conclusión:

imagen... toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. (3)

Para llegar a esa conclusión daré unos pasos buscando sus fundamentos en los diferentes conceptos que sobre la imagen literaria se han elaborado. Varios textos de retórica dedican su empeño al hallazgo de una definición de imagen. Yo solamente daré una, la reforzaré con algunas opiniones más y la aplicaré al poema "Cuatro chopos".

La imagen invade toda nuestra vida humana. Desde niños aprendemos este sistema de analogía mental a través de la imaginación y la sensibilidad; su funcionamiento se hace connatural a nosotros hasta no sentirlo como el peso del aire que nos rodea. A una "rama seca" envuelta en un trapo sucio y amarrada a un cordel, una niña le dice "Pipa". Es la muñeca del cuento profundamente tierno de Ana María Matute. Es el acoplamiento de realidades opuestas de que nos habla OP. El hombre crece con este poder acumulado en su mente, pero es el poeta el que desarrolla esos poderes con más intensidad.

Del estudio que OP hace de la imagen, dentro de su obra El arco y la lira, se desprende una idea central: la imagen es el "camino" que puede conducirnos, acercarnos a la realidad. Hay en el hombre - y en el poeta se afina - una necesidad apremiante de buscar la realidad, y es la imagen la que nos habla de ella:

1. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 98
2. Ibidem, p. 106
3. Ibidem, p. 98

Más allá [de la imagen] se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma. (4)

La imagen se fundamenta en el gran principio de la analogía, cuyo funcionamiento es mental, pero se complementa y refuerza con el poder de la imaginación que mueve nuestras emociones. La imagen está profundamente relacionada con las sensaciones de uno o más de nuestros cinco sentidos.

Ezra Pound define la imagen como "lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo", como "una unificación de ideas dispares". (5)

Esta definición descansa en algunos "principios" que ayudan a centrar el funcionamiento de la imagen:

siempre se ha concedido excesiva importancia a las cualidades sensoriales de las imágenes. Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación. (6)

Las palabras anteriores las comenta René Wellek diciendo:

Su eficacia se debe a que son "vestigio", "reliquia" y "representación" de la sensación. (7)

Por su parte, OP señala algunos puntos que son aplicables a "Cch":

- la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad. (8)
- Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. (9)
- El poeta aspira a una imagen única que resuelva en su unidad y singularidad la riqueza plural del mundo. Las imágenes poéticas son como los ángeles del catolicismo: cada una es en sí misma una especie. Son universales singulares. (10)

4. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 111

5. René Wellek, Teoría literaria, p. 223

6. Ibidem, pp. 222-223

7. Ibidem, p. 223

8. Octavio Paz, op. cit., p. 108

9. Ibidem, p. 107

10. Octavio Paz, "Entre orfandad y legitimidad" en Plural, núm. 46, p. 14

Con todos estos puntos teóricos podemos iniciar el estudio del poema.

Ahora bien, ¿cuál es la gran imagen de "Cuatro chopos"? En mi opinión, el contenido de esa imagen podría resumirse así: El cosmos vibrante del atardecer le habla al Yo poético de la realidad oculta, es decir, la belleza está velada en "un instante de tiempo" por el misterio del crepúsculo. ¿Cómo analizar la imagen que cubre estos "vestigios"?

Considero que la imagen totalizadora de la idea encerrada en el poema, se encuentra en el título, que es, en sí mismo, una gran imagen: cuatro chopos. Del título, la imagen se va fraccionando, desmenuzando hasta invadir todos los campos poéticos de cada una de las estrofas de la composición. Su presencia en cada estrofa le da un matiz muy propio, irrepetible, que imprime pluralidad y, al mismo tiempo, técnica e ideológicamente, es el gran elemento de la unidad del poema.

La esbeltez del chopo que parece alargarse sin medida desvaneciéndose en el cielo, su reflejo en el agua que desdobra su apariencia, impresionan los ojos del poeta, impresión que conmociona sus poderes internos:

La imaginación recibe el impacto no de una única impresión sensible, sino de dos fusionadas en una. (11)

Es entonces cuando viene la necesidad de expresar esa emoción recibida, pero, ¿cómo hacerlo? :

lo que el poeta quiera decirnos nos lo ha de ofrecer corporeizado, en formas concretas con una figura visible. (12)

OP selecciona el chopo como la corporeización de sus percepciones para darnos una imagen que "puede ser visual, puede ser auditiva", o bien, "puede ser totalmente psicológica". (13). Esta última, me parece, es la que constituye uno de los valores del poema. La gran imagen cuatro chopos, será la "figura visible" que, ambientada por el crepúsculo, hace que el Yo poético trascienda las apariencias y vaya en busca de una realidad anhelosamente deseada:

la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. (14)

Ante esa aparente imposibilidad de reconciliar contrarios, el poeta reflexiona e intuye las analogías y las oposiciones, las ata con el hallazgo de palabras que, unidas por el impulso poético, constituyen la imagen literaria:

11. Schreiber, S.M., Introducción a la crítica literaria. p. 59
12. Ibidem, p. 55
13. René Wellek, op. cit., p. 223
14. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 111

Cada imagen - o cada poema hecho de imágenes - contiene muchos significados contrarios o dispares a los que abarca y reconcilia sin suprimirlos. (15)

y así, un término real y otro irreal, identificados, pasan de la imaginación del poeta a la del lector para hacerlo partícipe de las impresiones que han brotado de la contemplación de un instante del acaecer cósmico.

A partir del título, OP establece por medio de la imagen de los chopos, el gran movimiento poético del universo. La riqueza de "Cch" se encuentra entre otras cosas, en el hecho de que algunas estrofas están formadas en cada verso, a veces en cada frase, por una imagen o una serie de imágenes que en un "crescendo" rítmico van constituyendo, completando y modelando la gran imagen del poema. La lectura de esta composición poética y una revisión general de las estrofas nos permitirá comprobarlo:

En la primera estrofa la imagen dinámica de la línea, su desplazamiento horizontal y vertical, sus no límites de tiempo y espacio, permiten al poeta la presentación de los cuatro chopos.

La segunda estrofa, a través del agua y del cielo como elementos de fondo, es el camino para el desdoblamiento, el concepto de esencia y el no ser. La imagen del chopo es el instrumento para lograrlo.

La tercera estrofa es, pienso, la más rica en imágenes. En OP se unen como en tantas páginas de sus libros, "la reflexión teórica con el fulgor lírico". (16) La descripción poética del atardecer en donde los chopos - andrajos espectrales - son el centro - es una red de imágenes del color y del movimiento. Parecería que es imagen sobre imagen, o, imagen de la imagen, tal es el desbordamiento de la imaginación encendida por la poesía. Desde una palabra: el suelo; un verso entero: caligrafía herbácea, hasta la estrofa entera que puede resumirse en la imagen la tarde a la deriva, todo es una acumulación, una explosión de la sensibilidad.

En la cuarta estrofa, la imagen de los chopos le sirve al poeta para hablar de la dura experiencia humana de la irrealidad, de los "fantasmas" de la realidad, de la "aparición" que es cuatro chopos. Los sentidos del hombre ya no funcionan, no trascienden la barrera, quedan atrás de la línea que señala el límite.

La quinta estrofa que es la más esperanzadora, marca el momento, el único instante de acercamiento, de vislumbre de la realidad. La profunda imagen - "reflexión teórica", "fulgor lírico" - Una fijeza que se precipita, constituye el núcleo filosófico y poético de la unión

15. Octavio Paz, op. cit., p. 98

16. Claude Roy, "Los soles de Octavio Paz", en Revista de la Universidad de México, Nueva época / nov., 1983, p. 18

de los contrarios. Se ha llegado a este momento por medio de la imagen permanente de los cuatro chopos sin peso.

La sexta y última estrofa reabsorbe toda la experiencia vital y poética del escritor. Es una descripción final del universo que, en trance - incomprensible para el hombre - sigue su simbólico y eterno ciclo, retorno, y, en el diario desaparecer, deja en el Yo contemplativo una penosa sensación de desencanto. La imagen la constituye una sola palabra: espejeos que, precedida por la imagen del chopo, refleja toda la carga vivencial del compositor.

Todo el poema gira pues, en torno de la imagen-núcleo: chopo, chopos, en sus diferentes modalidades y efectos. Su presencia, su aparente silencio de verticalidad, es el medio por excelencia dentro del poema, que estremece la sensibilidad del poeta. Sólo la imagen es capaz de expresar los estados anímicos del hombre porque la imagen como dice OP, es una forma de acercamiento a la realidad:

Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir. (17)

La teoría poética de OP sobre la imagen no permite concesiones. Su completa "irreductibilidad", su imposibilidad de ser explicada, hace de la imagen uno de los grandes valores expresivos de la poesía:

La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. (18)

Sólo resta en este capítulo hacer una alusión a la metáfora la cual supone un grado más avanzado de la imagen. "La metáfora es una identidad, es más audaz que el símil. Puede expresar o no, los dos términos o planos (el real y el evocado), pero si aparecen ambos, se suprimen los nexos comparativos y se afirma que son idénticos". (19)

En "Cch" solamente encuentro la siguiente metáfora: "flor de vocales y de consonantes" por la que OP alude a la palabra. Hay una elaboración más refinada, estudiada de los términos de la comparación. Los elementos de enlace han desaparecido, hay una transferencia de significado.

Para concluir este capítulo sobre el estudio de las imágenes poéticas de "Cch" cabe señalar una de las características del arte que - libertad esencial - evade las precisiones y las ataduras de la cien-

17. Octavio Paz, op. cit., p. 106

18. Ibidem, p. 110

19. Pelayo H. Hernández, La estilística, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1974, p. 104

cia y de la ley; la expresión artística por medio de la palabra poética utiliza la imagen como el gran recurso de libertad que le permite traspasar los límites meramente físicos del oído y de la grafía, para hacer vibrar la imaginación, la "tercera" facultad del ser humano. Su poder y trascendencia están señalados por OP:

A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre
- ese perpetuo llegar a ser - es. La poesía es entrar en el ser.
(20)

LOS CUATRO ELEMENTOS NATURALES,

PARTES DEL LIBRO MÁGICO Y SECRETO

Toda concepción poética contiene la realidad, aunque los materiales que la constituyen no tengan valores idénticos a las vivencias inmediatas: la tierra no es tierra, el aire no es aire, el agua no es agua, el fuego no es fuego.

Arqueles Vela (1)

el agua siempre niña,
la tierra madre siempre virgen,
la luz esbelta siempre entre los troncos
sempiternos,
el viento siempre, siempre libre, siempre
labios, siempre viento.

Octavio Paz (2)

Básico es destacar la presencia de los cuatro elementos naturales reunidos en "Cch". La poesía de Paz ha creado un verdadero himno a cada uno de ellos. No podían faltar en este poema esencialmente cósmico.

El agua es el elemento poéticamente más desarrollado en OP. Para él, está sustancialmente unida a la poesía:

... el agua es transparente, el agua es clara y sobre todo, el agua sirve para beber. No olvidemos lo mismo en el caso de la poesía, es un misterio, pero es un misterio cotidiano, un misterio que pasa todos los días. (3)

El agua en "Cch" tiene el lugar más amplio para hacer sentir su presencia vital, su movimiento y transformación continua: arroyo, remanso, charco hecho cielo. En otra dimensión, el agua es el espejo para el desdoblamiento de los chopos. En esta composición, el agua es el instrumento poético para llevar nuestra mente, nuestra sensibilidad e imaginación al ser y no-ser de las cosas en el universo.

La barca de Monet se encuentra sobre el agua. El pintor trata de captar no lo que ve, sino la impresión de lo que ve, y el agua, es un precioso elemento para lograrlo. Su esencia, que se mantiene dentro de sus transformaciones y movilidad, ha dado al arte momentos cumbre de contemplación estética.

1. Arqueles Vela, Análisis de la expresión literaria, p. 138
2. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 106
3. Octavio Paz, Encuentro. Programa de T.V., 13 de septiembre de 1975. Grabación del Programa.

Viene en seguida el fuego, que unido al agua, constituye una idea con la que, mítica y artísticamente, OP expresa la unión de los contrarios. Ancestral es el origen de esta unión, Paz lo demuestra yendo a las fuentes:

lo sabía el azteca, lo adivinaba el griego:
el agua es fuego y en su tránsito
nosotros somos sólo llamaradas. (4)

La identificación total, a través de las esencias expresadas por el verbo ser, no deja lugar a dudas entre estos dos elementos, que unidos forman parte integrante de nuestra cultura prehispánica:

... la unión del agua y el fuego. Sobre esta metáfora se edificó México. (5)

El fuego aparece en un momento crucial de "Cch": frondas en llamas / que se apagan. Es el fondo crepuscular, el fuego solar, que para la tierra "se apaga", pero que nos permite ver otros chopos ya andrajos espectrales y la caligrafía herbácea / trazada sobre brasas por el viento. Llamas, brasas, fuego, las últimas palabras que el sol escribe sobre la tierra en el paisaje de "Cch".

Indisolublemente unida al fuego, aparece la luz, tan magnificada en la obra entera de OP. En "Cch", sólo muestra, tímida, su presencia porque el momento cósmico no es de plenitud; se trata de darnos un instante detenido, fluctuante entre realidad e irrealidad. Las Frágiles ramas de la apariencia Son un poco de luz en "Cch" y en el cuadro de Monet es un Latir de claridades últimas.

Fuego y luz abren nuestra visión del mundo, pero se cierra cuando todo se va y concluye en eclipses y en un juego engañoso de reflejos. No hay que olvidar que espejeos es precisamente un juego peligroso de la luz.

La tierra está igualmente presente en "Cch"; ella es el asiento, la franja azul y verde. Sobre la tierra cada cosa es su doble, su fantasma. Es la tierra el sitio de observación del poeta, el centro de las experiencias visuales y auditivas del espectador de realidades.

Por último, aparece el aire, el viento, el gran elemento de movilidad en el arte, el instrumento de comunicación en la poesía. Unido a los árboles, su presencia es frecuente en la obra de Paz: El viento gira y canta y se detiene, / dulce huracán sobre los eucaliptos. (6) ¿Cómo podía faltar en "Cch"? Las ramas son, vimos, un poco de luz, pero son también un poco de viento; éste es el anuncio de la gran polaridad que viene a continuación: Vaivén inmóvil.

"Cch" es toda la naturaleza, misteriosa y terrible sobre el hombre.

4. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 32

5. Octavio Paz, Julián Ríos, Solo a dos voces, p. 67

6. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 40

LA TEMPORALIDAD, VIDA EN DEVENIR

Yo no escribo para matar al tiempo
ni para revivirlo
escribo para que me viva y reviva

. . .
Dentro del tiempo hay otro tiempo
quieto

sin horas ni peso ni sombra
sin pasado o futuro

sólo vivo
como el viejo del banco
unimismado idéntico perpetuo
Nunca lo vemos

Es la transparencia

Octavio Paz (1)

Además del tiempo, expresado por el instrumento natural de una lengua que es el verbo, OP utiliza en "Cch" algunas expresiones que conllevan un especial significado de temporalidad. Combinadas a veces con especificadores y complementos, son cabales receptores de un matiz temporal que el poeta necesita enfatizar. A través de estas expresiones, podemos comprender un poco más de lo que OP quiere decirnos sobre su concepto del tiempo.

El atardecer, el se insinúa la noche, el zarpa hacia lo obscuro, le dan al poema gran parte de su carácter cósmico relacionado con el tiempo. Esta hora del día tiene en culturas milenarias una especial referencia y veneración. Ya en el Rig Veda, en el Mandala II.38, encontramos la descripción del signo temporal que impregna el día que se acaba, por medio del gran sentido que tiene el ciclo vital próximo a cerrarse:

La Tejedora ha recogido su tendido; a mitad
de su trabajo, el artesano ha dejado la labor.

. . .
Los vecinos regresan a sus casas;
el fuego ha nacido, su ardor se propaga.

. . .
Los pensamientos de los que están lejos se dirigen a sus hogares.

. . .
Todos los pájaros van a sus nidos, todo el ganado a sus establos.
Savitar ha devuelto a cada ser a su morada. (2)

1. Octavio Paz, "Escribir y decir" en Revista de la Universidad de México, mayo, 1981, p. 7
2. El Rig Veda, pp. 175-176

Cuidadosamente seleccionado, el atardecer, la tarde a la deriva, es en "Cch" el tiempo más afín a la temática central del poema. Es un momento que oscila y que expresa exactamente el pensamiento poético lleno de profunda filosofía, es decir, de reflexión: Entre ser y no ser la yerba titubea. Fuego, penumbra, cosmos, componentes del absoluto, aparecen dentro del poema como señales que llevan al descubrimiento o el vislumbre de la realidad.

Momento cruce entre luz y no-luz, entre la esplendidez cromática del amarillo, el rosa, en contraste con el violeta cercano a la noche, la tarde que se acaba es un tiempo idóneo para ir en busca de lo que es el hombre, los seres y las cosas. El arte es uno de los grandes caminos para alcanzarlo:

El arte es el lenguaje de la vida, con su ayuda la realidad habla de sí misma. (3)

Otro aspecto de la temporalidad en "Cch" se encuentra en ese afán de filósofos y poetas de expresar la transitoriedad de un presente en continuo movimiento que se convierte en un no-tiempo. OP, buscador incansable del presente, lo incluye en toda su obra:

En el centro del tiempo ya no hay tiempo. (4)

En "Cch" aparece este anhelo de encuentro con el presente; el momento fugitivo crepuscular de fuego y viento, pasa luego, y de él, sólo queda la visión íntima en la conciencia del espectador:

Tránsitos: parpadeos del instante. (v. 33)

que es aquello mismo de su autobiografía poética:

Transcurre el tiempo
sin transcurrir. Pasa y se queda. (5)

Sólo hay una declaración concreta de temporalidad cronométricamente establecida en "Cch": quince minutos sitiados concedidos a Claudio Monet. El sitiados muestra, por su significado, el deseo poético de "apresar" el tiempo, característica tan propia del impresionismo. A la pintura - profundamente enclavada en su obra - OP le permite "fijar" el tiempo que ha quedado "detenido" en el lienzo de Monet. Un pintor puede retener el tiempo dentro del color de su paisaje, pero además, OP escoge este cuadro porque desarrolla, como "Cch", el tema del atardecer; de esta manera, el crepúsculo queda "ahí", "inmóvil" en el tiempo del arte, en donde pasa y se queda.

El manejo de la temporalidad, su carácter intangible en "Cch" es una imagen muy en armonía con lo inaprehensible de la realidad. Se vuelve ese otro tiempo quieto / sin horas ni peso ni sombra, al cual:

Nunca vemos
Es la transparencia.

3. Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 14
4. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 38
5. Ibidem, p. 40

ESPACIALIDAD, ÁMBITO QUE VA DE FINITO A INFINITO

La página también deja de ser foro: es un espacio que participa en la significación, no porque la posea en sí misma sino porque vive en relación de alteridad y conjunción alternativamente con la escritura que la cubre y la desnuda. La página es escritura; la escritura, espacio.

Octavio Paz (1)

Definir la realidad del espacio, su naturaleza, ha preocupado y dividido las opiniones de filósofos y científicos desde los comienzos de la cultura. Yo tomaré únicamente algunos puntos teóricos que se pueden relacionar con "Cch" y con las palabras de OP cuando habla del espacio:

- Continente de todos los objetos sensibles que coexisten.
- Transcurso de tiempo. (2)
- El espacio carente de todo ente corpóreo se denomina espacio vacío o vacío.
- Kant llama con razón al espacio forma a priori de nuestro conocimiento sensorial (exterior)
/ espacio y tiempo no son objeto de experiencia sino condición para que se dé la experiencia. Carácter idealista del espacio/.
- Por el movimiento un cuerpo cambia de lugar sin abandonar el espacio. (3)
- la literatura es un arte verbal y su forma de presentación es la del lenguaje: la sucesión temporal. Pero la corriente verbal termina por engendrar un espacio y ambos, como en la física contemporánea, se funden en un continuo.
- /el espacio/ es un tema de veras fascinante. (4)

Octavio Paz declara que su poema "Blanco", "está organizado espacialmente y obedece a la dirección de los puntos cardinales". (5) Pienso que a "Cch", en alguna forma, esta misma estructura lo sostiene dentro del espacio poético en que se desarrolla. El núcleo espacial del poema es la palabra línea. Su caminar por los horizontales confines hacia el poniente siempre fugitivo, nos da un punto cardinal muy definido. Luego, esta misma línea se incorpora / sin dejar de

1. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 211
2. Real Academia española, Diccionario de la lengua española
3. Walter Bruggler, Diccionario de filosofía, pp. 189-191
4. Octavio Paz, "Escribir y decir" en Revista de la Universidad de México, mayo, 1981, pp. 9-10
5. Ibidem, p. 9

fluir pero hacia arriba. Hay un cambio de dirección, pero además, esta línea espacial es un antecedente de la aparición de los chopos; situados en un espacio sin nombre, son Aspirados / por la altura vacía. Este concepto del espacio vacío, del vacío es muy nombrado por OP:

En la poesía china el tiempo es subsidiario del espacio, y la experiencia más alta del budismo, la de la vacuidad, para el poeta Wang Wei se enlaza a la anulación del tiempo en el espacio.
(6)

Es entonces muy importante relacionar esta concepción de la altura vacía, a la verticalidad pura; de ahí, los chopos, al reflejarse en un allá abajo, duplicados, son y no son: los cuatro son un solo chopo y son ninguno, (vv. 17-20)

Hay pues un desplazamiento hacia abajo, hacia arriba que refuerza el sentido de espacialidad en un dispararse de la línea, de los chopos, hacia los puntos básicos direccionales del cosmos.

Está igualmente vivo en el poema un espacio entre el observador y los fenómenos que se desarrollan frente a él. Un crepúsculo es algo espectacular que el poeta mira absorto y silencioso. La distancia entre él y su objeto de contemplación está indicado en el poema por dos palabras básicamente:

atrás adverbio que espacialmente sitúa lo que el espectador tiene al fondo del paisaje; es el poniente hacia el que todo el poema parece concentrarse:

Atrás, frondas en llamas / que se apagan (vv. 21-22)

entre la preposición que divide el espacio de dos o más cosas o conceptos.

En el poema, adquiere gran fuerza expansiva e interpretativa. Va desde lo muy distante materialmente, espacialmente hablando:

Entre el cielo y el agua (v. 28)

hasta lo puramente conceptual de la filosofía y la poesía:

Entre ser y no-ser (v. 59)

Hay también otra palabra que es determinante de movimiento y de espacio: hacia. Aparece cuatro veces en el poema.

hacia preposición espacial-direccional que tiene en "Cch" un signo que indica el movimiento de la mirada del espectador que sigue el desplazamiento del cosmos.

6. Idem.

hacia abajo, hacia arriba.
hacia el agua del cielo del remanso (vv. 48-49)

mientras el mundo zarpa hacia lo obscuro (v. 51)

Al considerar este mundo enigmático, cifrado, que atrae la conciencia del hombre hacia todos los puntos opuestos, vemos que el observador está rodeado de un espacio ilimitado. Esta espacialidad intensifica la abrumadora soledad del ser humano en su diaria visión del universo. Esta visión sustancial es la que nos entrega "Cch" en casi cada palabra. Nadie acompaña al hombre, el espacio es todo para él, de tal modo, que el espacio es la gran metáfora del hombre intemporal; sobre él cae silenciosamente el "peso" de este espacio que le habla en cada uno de los fenómenos que tienen cabida en su seno. Las apariencias invaden el espacio; sólo allá, en la lejanía aespacial, está la niebla de imágenes, y atrás de ella, el espejeo.

Implícitos en el poema podemos encontrar tres adverbios de lugar, modificadores del espacio:

un aquí donde está situado el observador,
 un allí constituido por el escenario vibrante del poema,
 un allá de lo inalcanzable que se mezcla con el pensamiento y las perplejidades del espectador.

La armonía espacial que despliega "Cch" es admirable. Hay un espacio cósmico, un espacio conceptual, un espacio poético, un espacio humano en la conciencia del observador, un espacio tipográfico que "participa en la significación" de la página. Todo contribuye a darnos el ambiente de "Cch"; tiempo y espacio desaparecen en la contemplación del diario acontecer del universo.

EL IMPRESIONISMO, LA CAPTURA DEL INSTANTE

Aparentemente desligados de todo el poema, aparecen los versos que siguen:

Latir de claridades últimas:
 quince minutos sitiados
 que ve Claudio Monet desde una barca. (vv. 52-54)

sin embargo, un sencillo estudio puede llevarnos a encontrar la profunda afinidad que guarda "Cch" con este pintor francés y su maravillosa obra artística.

Claudio Monet:

- Un nuevo rostro de la realidad revelado por el ojo del más penetrante pintor impresionista.
- Sus ojos siempre jóvenes permanecen fijos asombrados ante el milagroso espectáculo del mundo.
- Rompe los obstáculos intelectuales entre su alma y la naturaleza.
- Sus cuadros transcriben directamente la impresión de un instante fugitivo.
- Su obra es la de un precursor que hace más penetrante nuestra percepción del universo. (1)

En las palabras anteriores está resumido el impresionismo como sistema pictórico, y Claudio Monet, como uno de los principales y más valiosos representantes de este movimiento artístico.

La unión que existe entre la naturaleza, el universo, y la obra de arte, a través del alma y los ojos del pintor, dan como resultado una admirable serie de cuadros de este artista del impresionismo. Hay en él una fiel observación del mundo de las apariencias y una penetrante percepción de los, a veces, desconcertantes, pero inigualables, efectos de la luz en la naturaleza:

Cada cosa - tanto un hombre como un paisaje - vive dentro de la atmósfera, entre las cambiantes pulsaciones de la luz; cada color influye en los colores circundantes y, bien mirado, el reflejo de la verde fronda de los árboles tiñe la ropa y los rostros de los personajes sobre los cuales se proyecta, del mismo modo que el cielo tiñe las aguas sobre las cuales se refleja. (2)

He seleccionado todo este material informativo porque Octavio Paz escribió su poema frente al cuadro de Monet que lleva el mismo título con el mismo contenido filosófico, psicológico y artístico, es decir, el arte de la forma y el color frente al arte de la palabra.

1. Alberto Martini, "Claudio Monet" en El salón de los impresionistas, pp. 99-109
2. Ibid., p. 102

Trataré entonces de relacionar "Cch" y los principios básicos de la pintura impresionista, buscando hasta donde sea posible, la razón de fondo de la presencia de Monet en el poema.

Claudio Monet es el único "personaje" que acompaña al Yo, poeta y espectador que se mueve en "Cch". Claudio Monet actúa a través del verbo ver en la tercera persona de singular. Este hecho es importante porque el Yo poético se descubre en el veo que aparece dos veces. Entonces, ver constituye una acción esencial en este movimiento pictórico; el impresionismo se nutre de una directa "inspiración visual". Los ojos "permanecen fijos y asombrados ante el milagroso espectáculo del mundo".

El artista contempla la naturaleza, pero no la pinta objetivamente, lo que pinta es el mundo interno que en él suscita esta contemplación. "Cch" no es sino un cuadro, una "pintura" de la naturaleza contemplada, y su desarrollo como poema, es el resultado de la "impresión" que "un instante fugitivo" ha dejado en el alma del observador.

En el impresionismo hay una polaridad muy importante. Hay que apresar "ese momento" que "se va" para "fijarlo" y darle valor permanente. Es el "estatismo" frente al movimiento. OP expresa esta dualidad en frases muy significativas que podrían extenderse a toda su obra. En "Cch" dice: Una fijeza que se precipita, Vaivén inmóvil. Este momento fugitivo, refiriéndolo a Claudio Monet, está perfectamente expresado en el Latir de claridades últimas, esto es, no se repetirán, no volverán las de ese único día. (¿Bergson?). Pero, han quedado plasmadas en ese cuadro, ése es el gran mérito de un artista del impresionismo.

Quien lee atentamente la obra de OP encontrará constantes conexiones entre poesía y pintura, poesía y color. El elemento cromático es fundamental, a veces, para entender la cultura a la que hace referencia. Los colores del paisaje de "Cch" - que se estudiarán separadamente - iluminan, dan vida a la totalidad del cuadro. No aparecen los "negros" ni el "claroscuro", sino que, como en la pintura impresionista, se suprimen.

Se ha estudiado en el capítulo sobre la temporalidad, la gran armonía que existe entre el "atardecer" de "Cch" y el crepúsculo del cuadro de Monet. En "Cch" hay profusión de expresiones para darnos ese momento, irrepetible, en el cada día del universo.

Además, y por último, tanto en el cuadro de Claudio Monet como en "Cch" dominan el cielo y el agua iluminados por la indecisa luz próxima a desaparecer. Monet los contempla desde una barca, OP desde la tierra en una espléndida unión de contrarios: En el agua se abisma el cielo.

ELEMENTO CROMÁTICO, TONALIDADES EN EL ESCENARIO CÓSMICO

Pintura y poesía tienen el mismo fin:
Frescura límpida, arte más allá del arte.

Octavio Paz (1)

Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles.

Octavio Paz (2)

Entre las Bellas Artes, la pintura es la más integrada por OP a su obra de ensayo, y en algunos casos, a su obra poética. Amigo o admirador de grandes pintores, no deja ir la oportunidad de comentar o analizar las obras de los que más le apasionan:

Marcel Duchamp
Pablo Picasso (3)
Remedios Varo
Rufino Tamayo
Pedro Coronel
Juan Soriano
Rodolfo Nieto
Pintores extranjeros del Oriente como Swaminathan

o bien, dedica secciones de sus libros a lo que significa el goce de la contemplación de la pintura, tales como: "Los privilegios de la vista" (3), "Cuatro poemas sobre la pintura" (4).

A Marcel Duchamp le dedicó un libro: Apariencia desnuda y todo un "Libro Maleta" con abundante material, para comentar esencialmente "El Gran Vidrio" de este pintor.

Entre sus últimos homenajes, está el dedicado a Pablo Picasso con motivo de la Exposición Los Picassos de Picasso en la Ciudad de México en noviembre de 1982; es un ensayo-prólogo para el catálogo del Museo Rufino Tamayo que exhibió las obras pictóricas y escultóricas de este gran artista del siglo XX que encarna "la estética de la ruptura que ha dominado a nuestro siglo". (5)

El ensayo dedicado a Picasso es importante - para los fines de este capítulo - porque en él hay un estudio paralelístico muy ilustrativo, entre los dos genios españoles en su arte respectivo: Lope de Vega y

1. Octavio Paz, Versiones y diversiones, p. 220
2. Octavio Paz, El mono gramático, p. 109
3. Para OP "los dos pintores que han ejercido mayor influencia en nuestro siglo". Marcel Duchamp o el castillo de la pureza, p. 7
4. Octavio Paz, Versiones y diversiones, pp. 220-222
5. "Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura" en Revista Vuelta, nov., 1982, p. 42

Picasso. Poesía y pintura en espléndido contraste, unidos por algo en común: la fuerza de la pasión que alimentó y devoró a los dos en su lucha con la realidad.

. . . todas las semejanzas entre el poeta y el pintor se resuelven en una: su inmensa popularidad no estuvo reñida con la complejidad y la perfección de muchas de sus creaciones. Lo decisivo, sin embargo, fue la magia personal. (6)

"Cuatro chopos" es también un homenaje a la pintura y a la poesía. En el poema asistimos al quehacer artístico de la naturaleza, a su eterno "pintar" y "borrar":

Todo vuelve otra vez a la naturaleza que nunca está quieta y que nunca se mueve. La naturaleza que, como la línea del pintor, perpetuamente inventa y borra lo que inventa. (7)

El paisaje de "Cch" es un cuadro en donde el color y la forma son los elementos que presentan y representan una vivencia, es decir la visión de un instante reflexivo. Con suavidad y naturalidad los colores del crepúsculo de "Cch" se mezclan, "se deslizan" y "se esfuman" uno en el otro como variantes de lo que hace el espectro solar.

Sobre el azul y el verde de la naturaleza, aparecen las tonalidades cromáticas: rojo (brasas), amarillo, rosa, violeta. Colores primarios y secundarios, en armonía cósmica, son el tránsito entre la luz del día y la oscuridad de la noche. Las formas, diluyéndose como en silueta contra el fondo de la tarde que desaparece, dan a la pintura los toques finales del espectro de la luz: los chopos, andrajos espectrales.

Sabemos que hay una suerte de "suspensión", propia de la pintura como arte: el enfrentamiento a "realidades definitivas, incambiables, inmóviles". Octavio Paz nos lo dice en el verso final de la estrofa número 3: "Es un reflejo suspendido en otro". De este momento detenido en adelante, con la luz, el color desaparece dejando de embellecer las formas. La noche, ausencia de luz y color, se llevará el misterio de ese atardecer contemplado por el poeta de "Cuatro chopos".

LOS SENTIDOS, LA SENSIBILIDAD EN LA CONTEMPLACIÓN DEL UNIVERSO

Igual que largos ecos lejanos, confundidos
 en una tenebrosa y profunda unidad
 vasta como la noche y cual la claridad,
 se responden perfumes, colores, sonidos.

Charles Baudelaire (1)

Como el coral sus ramas en el agua
 extendiendo mis sentidos en la hora viva.

Octavio Paz (2)

La poesía de OP es principalmente visual - ¿reflejo de su admiración por las artes plásticas?. Nace de un mundo contemplado con expectación desde la niñez; un mundo enigmático y a veces contradictorio, cuya complejidad crece a medida que se ensancha. Pasado en claro nos hace estas revelaciones. El carácter de observador profundo de cuanto lo rodea, es el eje de la sensibilidad en el poema de 1980, que es "Cch". Su mirada sigue con atención todo cuanto la naturaleza y el universo le ofrecen como signos. Es su propio desdoblamiento, la esencia de su ser, lo que le permite captar la esencia de las cosas:

me miro en lo que miro
 como entrar por mis ojos
 en un ojo más límpido
 me mira lo que miro (3)

El poema "Blanco" al que pertenecen las palabras anteriores, es un despliegue poético de todos los sentidos; las apariencias que por medio de ellos recibimos, van en busca de La realidad y sus resurrecciones porque La transparencia es todo lo que queda. (4)

"Cch" es un despliegue visual en busca de la transparencia de las cosas.

Después de los ojos, viene el oído en "Cch". Oyeme con los ojos (5) es un verso de Sor Juana, la figura que desde sus principios, se encuentra muy dentro de la obra de OP. La sinestesia que el poeta incluye en "Cch", ¿es un eco de Sor Juana? ¿es un homenaje a ella?:

1. Charles Baudelaire, "Correspondencias" en Las flores del mal, p.34
2. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 212
3. Octavio Paz, Poemas, p. 489
4. Ibidem, pp. 495 y 489
5. Octavio Paz, "Oyeme con los ojos" en Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe, pp. 363-383.
 Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas, México, Ed. Porrúa, 1969, p. 146

Con los ojos

las oigo murmurar palabras de aire. /a las ramas/ (vv. 40-41)

Es el oído el que, atentamente aplicado para escuchar a la naturaleza, no basta para percibir todas las sensaciones que produce su presencia viva; es necesario que los ojos "oigan" también lo que ella comunica por medio de su lenguaje. Son las "Correspondencias" de Baudelaire, él nos habla de la "profunda unidad" con que "se responden perfumes, colores, sonidos".

En "Cch" también encontramos otros momentos conectados con las sensaciones auditivas:

es una aparición, es cuatro chopos,
cuatro moradas melodías (vv. 36-37)

color - vista, unidos a melodías - oído; una nueva sinestesia.

Mas adelante:

El silencio se va con el arroyo,
regresa con el cielo. (vv. 42-43)

El silencio como palabra, como signo auditivo es uno de los elementos poéticos más utilizados por OP. Sin el silencio no hay comunicación auténtica, el silencio "lo escuchamos" con el oído exterior, pero sobre todo, con el oído del silencio interior.

Los otros sentidos los encontramos citados como de paso, como una presencia fugaz:

una no tocada/ni oída ni gustada (vv. 9-10)

el gusto, el tacto; pero ¿por qué el tacto, el sentido más conectado con el erotismo en la obra de Paz, no aparece ampliamente expresado en "Cch"? Porque el poema reabsorbe al doble principio de la vida, al elemento masculino y femenino, en uno solo: el ser humano. Es la verdadera unión de los contrarios. En "Cch" está el ser universal, el ser unidad y esencia; es un poema de la dualidad, pero es, ante todo, un poema de la unidad. El tacto está en "Cch" únicamente para integrarlo a la sensibilidad propia del ser vivo que es el hombre, pero nada más; es parte de la unidad significativa de los sentidos en "Cch".

LA UNIDAD, "UN TODO CADA UNO"

Todos los bosques son un solo árbol.

Octavio Paz (1)

Baudelaire nos habla en "Correspondencias" de la tenebrosa y profunda unidad de cuanto nos rodea; no hay nada disperso en la infinitud del templo en donde el hombre vive. El asombro del poeta califica la unidad de tenebrosa, y la imagen poética: vasta como la noche, acentúa ese asombro ante la profunda unidad del universo.

"Cch" es, en términos equivalentes, un canto a la unidad en el cosmos. Maravillado, el espectador va de asombro en asombro, y descubre, y confirma, y exclama frente a la unidad:

Aspirados
 por la altura vacía y allí abajo,
 en un charco hecho cielo, duplicados,
 los cuatro son un solo chopo
 y son ninguno (vv. 16-20)

Los ciclos son también signos de unidad. "Cch" incluye varios, son fruto de las leyes del universo. Dentro de cada ciclo, el hombre se encuentra vitalmente rodeado; los ciclos ejercen sobre él, una presión física y conceptual que lo convierten en perpetuo descifrador de signos, pero además, lo llevan a una integración permanente con la unidad.

El texto de "Cch" ofrece una espléndida unidad semántica a través del conjunto de elementos que lo forman. Todo va hacia todo. Cada palabra encuentra eco en otra palabra, o en una frase, en un verso, en una estrofa. Nada está suelto o por azar. El todo lingüístico de "Cch" nos lleva al trabajo de la mente, de la intención que lo estructuró por medio de una serie de imágenes congruentes, "trabadas" para expresar la idea central que le da fuerza y significación al texto: de la realidad sólo tenemos espejeos, porque nosotros, eso es lo que somos.

La unidad conceptual y lingüística que tiene el poema, no es sino un reflejo de la unidad que caracteriza la poesía y el ensayo de Paz. Sus poemas podríamos eslabonarlos para formar un largo, pero único poema. Prueba de esto podría ser el haber publicado toda su creación poética bajo el título: Poemas (1935-1975). ¿Por qué lleva este libro el nombre más sencillo, más directo que una obra tan vasta podía tener? El nombre encierra una totalidad conceptual y numérica: 40 años. Una vez más el número 4 en su obra:

1. Octavio Paz, Salamandra, p. 83

En un libro que recoge poemas escritos durante más de cuarenta años, ¿cómo buscar otra unidad que no sea la del tránsito? (2)

Todas estas consideraciones nos revelan indudablemente que para OP la poesía es la gran forma de expresión del hombre ya que por ella aflora su propia naturaleza. La unidad y pluralidad del ser humano, su innata complejidad se reflejan en la palabra hecha poema:

el hombre es un enigma que la poesía, en su misma contradicción, revela: la paradoja y agudeza corresponden a la complejidad real del hombre. (3)

2. Octavio Paz, Poemas, p. 13
3. Octavio Paz, Puertas al campo, p. 27

¿QUÉ SOMOS? "CUATRO CHOPOS", UN CAMINO POÉTICO PARA DECÍRNOSLO

Conclusiones

"Cuatro chopos" es un poema de madurez formal y conceptual de Octavio Paz. Nace como síntesis de un mundo vivido sustancialmente a lo largo de la gran jornada de tiempo y espacio que es la existencia del poeta.

La poesía, en su esencia, se encuentra indisolublemente unida al cosmos, ámbito del hombre universal.

Con "Cuatro chopos", Octavio Paz añade un eslabón más a su poesía en la creación de elementos cósmicos. A través de ellos, muestra su asombro, admiración y dependencia de un mundo cifrado; en él, trata de hallar claves para leer la niebla de imágenes con que se presenta al hombre en el correr de la vida.

Lo de arriba se da en lo de abajo: "como es arriba es abajo". La línea que asciende al infinito y desciende al punto cero de la tierra, para de ahí continuar su camino hacia abajo perdiéndose en el otro abismo inalcanzable, se cruza con la línea horizontal que a su vez, se extiende indefinidamente hacia oriente y hacia occidente. Ese punto de cruce es el asiento del hombre, que, expectante, se vuelve un contemplador de infinitos. En ese punto se encuentra el observador de "Cuatro chopos".

La polaridad es una tónica que Octavio Paz le imprime al todo, al uno, que es su poesía. Los contrarios se unen y separan al ritmo del pensamiento, al ritmo de la palabra. El metatexto formado por su obra de ensayo, cumple la maravillosa función de amurallar la poesía para que ésta conserve las esencias. De esta manera, ensayo y poesía respiran unidad y polaridad, polaridad y unidad, sello inconfundible de la obra de Paz. "Cuatro chopos" sería la representación de esta realidad poética.

Si no aparece en "Cuatro chopos" la dualidad masculino-femenino, tan fecunda en la obra de Octavio Paz, es porque en la búsqueda de la realidad estos dos principios contrarios se unen para constituir el ser universal, perseguidor de la presencia de esa realidad.

"Cuatro chopos" muestra esa interdependencia profunda que hay entre filosofía y poesía. Son dos caminos de conocimiento. Paso a paso, pensamiento a pensamiento, palabra a palabra, el poeta busca incansable, la meta escondida entre visos, reflejos, reverberaciones. Anhelante, trata de ir por uno y otro camino esperando siempre

llegar a la claridad de la presencia.

Octavio Paz ha sido desde sus primeros poemas un forjador de la palabra. Escritor nato (se inició oficialmente a los 17 años), pronto se dio cuenta de la rebeldía y de la riqueza del instrumento fundamental del quehacer poético que es la palabra. Su poesía lleva un hilo conductor, oculto, de lucha con la palabra, de homenaje a su poder. "Cuatro chopos" es una confirmación de este culto. La primera estrofa contiene la metáfora flor de vocales y de consonantes que, al multiplicarse y en sucesión, forma la línea interminable de comunicación y significación que conforma en el poema, la imagen poética que se desplazará al cosmos.

El análisis lingüístico de "Cuatro chopos" ha demostrado - espero - que el poeta no ha desperdiciado una sola palabra. Cada una de ellas, al realizar sus funciones, se incorpora al texto para enriquecerlo, porque cada palabra encierra un tesoro conceptual, una individualidad expresiva que añade, complementa, sugiere, sale y vuelve al texto en dinámica inacabable. Se hace vida lo señalado por la semiología. "Todos sus elementos son elementos de significado" como dice Lotman del texto artístico.

¿Es la poesía el camino hacia la realidad? "Cuatro chopos" nos dice que el poeta, después de contemplar la naturaleza, el cosmos infinito en uno de sus momentos cumbre que es el crepúsculo, ha llegado a entender que todo - y más aun los seres que compartimos la misma expectación - no es, no somos, sino espejeos.

Anhelos y sorpresa, deseo y esperanza, ansia y desilusión permean "Cuatro chopos". Todo en el hombre es un intento, un impulso hacia el hallazgo de lo oculto, lo desconocido, lo fugitivo. "Cuatro chopos" es una expresión lírica, filosófica, que se une en la poesía contemporánea, a la corriente artística que viene cargada de tiempo, atravesando espacios.

DE PONIENTE A ORIENTE

El poniente poético de Octavio Paz dentro de mi trabajo, está señalado por "Cuatro chopos", pero ¿qué hay en el oriente?

Tu nombre

Nace de mí, de mi sombra,
 amanece por mi piel,
 alba de luz somnolienta.

Paloma brava tu nombre,
 tímida sobre mi hombro. (1)

La importancia de este poema es manifiesta para la finalidad de mi tesis. Con él, se abre el contenido de Libertad bajo palabra, 1935-1957; forma parte de la sección "Primer día" del libro Bajo tu clara sombra, 1935-1944. "Tu nombre" conserva el primer lugar en el libro Poemas (1935-1975) cuya primera edición es de marzo de 1979. Este hecho redobla la importancia del poema porque la insatisfacción de OP sobre su creación poética, es interminable. Podía haberlo quitado, o cambiado, o podía haberle dado otro lugar en la jerarquía de sus poemas. Son muy importantes las siguientes palabras:

Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. (2)

En forma retroactiva, después del análisis de "Cch", pretendo ir a los principios a fin de establecer la profunda relación que hay, dentro de la estructura polaridad-unidad, en todos los poemas de Octavio Paz.

"Cuatro chopos" va hacia el poniente siempre fugitivo; con "Tu nombre", nuestra mirada se vuelve hacia el oriente porque el poema es en el fondo, un canto a este importante punto cardinal: amanece, alba de luz. Es también el oriente como un principio: Nace. Los dos poemas, "Cuatro chopos" y "Tu nombre" están marcando los puntos extremos de la gran línea horizontal del tiempo y del espacio poético que va de 1935 a 1980.

El texto de "Tu nombre" se fundamenta en gran parte sobre el uso muy significativo de los dos adjetivos posesivos: tu, mi que son opuestos y son "complementarios". Su semantización constituirá la suprema forma de expresar en el tema amoroso, la unión de los contrarios. Hay un predominio del mi en tres momentos muy significativos del poema: mi sombra, mi piel, mi hombro.

1. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 13
 Octavio Paz, Poemas, p. 21
2. Octavio Paz, "Advertencia" en Poemas, p. 11

En el poema existe la polaridad mi sombra - alba de luz; ésta última se encuentra matizada por somnolienta. Luz y sombra son dos opuestos que atraviesan de lado a lado la poesía de Paz. Pensemos solamente que el poema "Tu nombre" es el primero del libro Bajo tu clara sombra, título de oposición y unidad que nos recuerda aquel Pasado en claro de biografía existencial del poeta. En "Tu nombre", la mujer es, como a lo largo de la poesía de OP, la "luz" que borra "la sombra" en la búsqueda del "tú" complementario. Ya en noviembre de 1931, cuando OP tiene 17 años, en el número 4 de la Revista Barandal, encontramos:

Noche cada vez más pura, se torna
quinta esencia de sombra luminosa. (3)

Central como es el amor en la obra de Paz, en "Tu nombre" aparece ya con el tinte sensual que lo distinguirá: mi piel. Poco a poco el tono se irá intensificando, hasta llegar a ser el erotismo - tema impregnado de polaridad como se verá a su tiempo - uno de los aspectos temáticos característicos de la obra de OP. Este rasgo culminaría en aquel breve poema, importante aun por su título:

Complementarios

En mi cuerpo tu buscas al monte,
a su sol enterrado en el bosque.
En tu cuerpo yo busco la barca
en mitad de la noche perdida. (4)

En el poema "Tu nombre", se encuentra la expresión mi hombro; está unida sintácticamente, a la significativa imagen dada por el poeta a la mujer: Paloma brava. "Paloma" es un símbolo tradicional de paz, tranquilidad, amor, pero aquí, calificada por brava modifica totalmente esa imagen tradicional para darle el papel que la mujer tendrá en OP. No es la mujer pasiva, sino la activa; no es la paz, sino la lucha; no es el dejarse hacer y deshacer, sino el defender y defenderse, el construir y destruir. Aplicado a animales, este calificativo indica "fiero, feroz". Es también violencia y fuerza. Mujeres de la historia y del mito, aparecerán en la obra de Paz con estas características. En momentos poéticos de exaltación a la mujer, Paz la considerará con las dos actitudes opuestas que nacen con claridad en este importante poema: brava y tímida.

Antes de relacionar esta imagen femenina con mi hombro, conviene señalar que "paloma" también quiere decir "orientación". Ella va segura, directa a donde se le envíe o quiere ir. Esta cualidad acentúa el sentido de "oriente" sobre el que se asienta este brevísimo poema.

3. Octavio Paz, "Nocturno de la ciudad abandonada" en Barandal 4, p. [116]
4. Octavio Paz, Salamandra, p. 86

Unidos por paronomasia nombre y hombro - juego verbal muy relacionado con la función estética de OP - aparecen dentro del poema formando una oposición. Nombre, modificado por un tu y calificado por paloma brava, tímida, se opone a hombro modificado por un mi. Hombro, cuyo significado es importante en el poema, designa la parte superior del tronco del que nace el brazo, es por lo tanto, "fuerza". La preposición "sobre" - de hondo significado en este caso - nos da la posición femenina de tímida, esto es, la que dominará con su actitud, ese poder, esa fuerza masculina. En paloma están las dos armas que son opuestas, pero que se unen porque están muy en armonía con la mujer a quien está dedicado este poema: es bravía - fiera - y es tímida a la vez para vencer sobre mi hombro, la fuerza del hombre.

La mujer nace del hombre: Nace de mí, como su opuesto, su complemento. Los dos forman la unidad del ser universal que es el resultado de la armonía de los opuestos. Este ser universal aparecerá en "Cuatro chopos".

45 años separan estas dos composiciones poéticas. Sabemos que han sido años de ininterrumpida creatividad intelectual y artística. El tiempo transcurrido mantiene viva y actual la posibilidad de darnos el mismo principio de la oposición, pero con nuevas y enriquecidas variantes, lo cual hace posibles las palabras de Lotman:

la clasificación de las repeticiones se convierte en una de las características determinantes de la estructura del texto. (5)

En cinco líneas, cinco versos brevísimos que contiene "Tu nombre" el incipiente poeta ha marcado una pauta a la que el arte le permitirá seguir fiel. Mantendrá una estructura que ha dado solidez a la construcción poética de esos 45 años.

SEGUNDA PARTE

Fundamentación teórica

El acercamiento a un escritor necesita seguir un camino que conduzca poco a poco a la visión del mundo que impulsó las estructuras y las palabras en la realización de las diferentes obras de ese autor. En el caso de Octavio Paz - considerado esencialmente como poeta y ensayista emprendo un estudio tendiente a demostrar que la base fundamental de su estructura ideológica para la creación de su obra literaria está en una polaridad amplia y al mismo tiempo minuciosa de conceptos y palabras que lo llevan en forma natural a una búsqueda permanente de la unidad.

Para lograr el objetivo central de esta segunda parte de la tesis he optado, después de una consideración sobre los beneficios de un método a seguir, por seleccionar los puntos que se pueden ajustar más a mi propósito tomados de la teoría literaria de Yuri M. Lotman en su libro Estructura del texto artístico. Si me determino a cimentar el desarrollo de mi trabajo en este importante y contemporáneo estudio de las obras artísticas es porque considero que sus puntos de vista mantienen un equilibrio entre las diferentes teorías que existen en la actualidad para acercarse al conocimiento y contemplación del arte por excelencia que es el manejo de la palabra humana hecha poema.

A lo largo de esta segunda etapa de aplicación de varios conceptos que sostuve en la primera parte quiero añadir los puntos teóricos de Lotman que pueden ayudarme a demostrar la finalidad de mis aseveraciones, pero en estos capítulos quiero asentar desde ahora los apoyos clave que sostendrán el peso de mis consideraciones.

Puntos generales:

1. la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad.(1)
2. la idea no está contenida en unas citas, incluso bien elegidas, sino que se expresa en toda la estructura artística.

. . . .
El plano es la idea del arquitecto; la estructura del edificio, su realización. El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. (2)

3. El arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad

1. Lotman, Yuri, M. Estructura del texto artístico, p. 22
2. Ibid., p. 23

un servicio insustituible al abarcar uno de los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano. (3)

4. La información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial. (4)
 5. La elección por parte del escritor de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. (5)
 6. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo, y, en ese sentido, pertenece, por toda su estructura, al "contenido", es portador de información. (6)
- el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales sean portadores de contenido. (7)
7. la densidad semántica del arte, (es) inaccesible a otros lenguajes no artísticos. (8)
 8. "lenguaje del arte", una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico. (9)

. . . .
 el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. (10)

9. No se puede descubrir la esencia de cada uno de los elementos de la serie de contenido al margen de la relación con otros elementos. (11)
10. En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla, el texto pertenecerá siempre al dominio del habla. (12)
11. ... ninguna de las repeticiones se presentará como casual respecto a la estructura. Partiendo de esto la clasificación de las repeticiones se convierte en una de las características determinantes de la estructura del texto. (13)

3. Ibid., p. 13
4. Ibid., p. 30
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid., p. 31
8. Ibid., p. 36
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid., p. 50
12. Ibid., p. 71
13. Ibid., p. 137

12. El arte es el lenguaje de la vida, con su ayuda la realidad habla de sí misma. (14)

Los puntos anteriores, cuidadosamente seleccionados del libro de Yuri Lotman como base teórica de este estudio tienen en mi opinión una correspondencia dentro de la obra de OP con los siguientes elementos constitutivos:

1. La visión del mundo - la modelización de la realidad en las palabras de Lotman - nace en OP de la reflexión sobre la esencia y la presencia de dos fuerzas profundas, cósmicas que descienden a todas las capas de lo existente y permean cuanto tiene el nombre de vida.

Esto, que en las culturas milenarias ha sido fruto de la incesante contemplación del universo en su macro-micro-manifestación, se convierte en OP en una serie de temas inalterables de su obra total. De ahí desciende hasta expresiones mínimas injertadas en los grandes poemas o en sus Topoemas como él los llama: ("Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso") (15)

2. Frente a esta visión del mundo, OP elabora un lenguaje en armonía con su "contenido". (Cuatro chopos es el ejemplo más claro) Así, vierte en incesante búsqueda de palabras la dosis de significación que necesitan para darles aquella "densidad semántica" que es inherente al arte.

De aquí nacen dos consideraciones:

- 2.1 El hecho de que algunos críticos o estudiosos de la obra de OP lo consideren como poeta críptico, hermético.
- 2.2 Sus textos - como dice Lotman y yo^{lo} aplico a OP - pertenecerán al dominio del habla del poeta, habla que lo caracteriza y lo distingue a lo largo de su obra.
3. La obra de OP vista así en su conjunto es un todo, una unidad estructuralmente hablando. La ideología que lo llena, el intencional e insistente deseo de volver hacia el "origen" de ir "Hacia el comienzo", dan a sus poemas y a sus ensayos una integración por la cual cada uno de los elementos que la constituyen están esencialmente vinculados al todo y a cada parte.
4. Para mantener esta característica íntima a través de su producción ya tan abundante, el escritor tiene que hablar de

14. Ibid. p. 14

15. Paz, Octavio. La Centena, p. 255

esta idea una y otra vez. La repetición es vital y estilísticamente necesaria. Como creo haberlo probado en el análisis de Cuatro chopos, 1980 y Tu nombre, 1935, OP mantiene en el fondo de estos 45 años el mismo incesante espectáculo para él y sus lectores: la vida, la realidad contienen una perenne dualidad en lucha y en armonía. El hombre se encuentra en ese cruce de caminos, está frente al infinito que a lo alto y a lo profundo, a uno y otro lado de sus manos extendidas se prolonga indefinidamente. El poeta repite una y otra frase con el mismo contenido y los 45 años de creación no han sido suficientes para repetirlo. Cada repetición - de acuerdo con Lotman - se "convierte en una de las características determinantes de la estructura del texto" porque ninguna de ellas es "casual", cada repetición "la convierte en desigual a sí misma". En el trabajo presento las innumerables variantes del mismo tema, hecho que le da a OP el valor del poeta, del ensayista que siempre se repite sin nunca repetirse.

5. Por último quiero especificar en esta introducción teórica que Lotman apunta en forma clara y concreta el carácter ineludible del arte verdadero, el ofrecer "a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad". Por esta razón aparecen en estas páginas apreciaciones que son sin duda de carácter personal. Quien escribe sobre un autor no puede sustraerse a la influencia natural que la lectura repetida de los textos va ejerciendo sobre su conciencia.

Un texto artístico permite pluralidad de lecturas, crea todo un mundo de posibilidades diversas.

Una propiedad del texto artístico es producir una interpretación inagotable.

El haber seleccionado a Octavio Paz, entre otras muchas posibilidades de estudio, demuestra mi deseo de entrar en un mundo poético descubierto por los ojos y el espíritu de México en uno de sus representantes. Es importante ir viendo cómo lo universal se hace individual, cómo lo milenario se hace presente en el momento de la creación poética y de la lectura correspondiente.

En esta segunda parte, que será básicamente una aplicación de lo esencial de la primera parte, seguiré a Yuri Lotman como fondo teórico a fin de dar a mi trabajo la mayor congruencia y unidad posible.



LOS TÍTULOS DE LAS OBRAS Y DE LOS POEMAS

... el encuentro de un signo y de una intención.

Roland Barthes

Nombrar es ser.

Octavio Paz

Dar el nombre a un libro es una creación tan importante como la obra misma:

lo que no tiene nombre todavía
no existe: (1)

Dar un título es, por parte del autor, un ejercicio muy intenso de síntesis del pensamiento, de la razón de haber dado vida al ser literario llámese libro o poema.

A través del título como significante podemos encontrar la carga de contenido tanto del nombre de un libro, de un ensayo, de un poema, como del significado total de cada obra. En OP "El título de cada uno de los libros ha sido un problema discutido y meditado hasta el último momento", (2) lo cual puede guiarnos muy certeramente al análisis de los textos; es un camino hacia la búsqueda de sus valores.

Por parte del lector, analizar los nombres de las obras es descodificar todo un sistema de expresión individual del autor; es reflexionar intuitiva, filosófica y lingüísticamente sobre "el habla" del escritor, de su "arte verbal" como diría Jakobson. Ya no se trata de extraer de la "lengua" la significación general de las palabras, sino de hurgar y desentrañar la esencia del significado latente en los significantes, que como partes del todo que es la Unidad, conforman la significación íntima de las obras. Un título es el reflejo de la intencionalidad del autor, de la idea generatriz que, como hilo conductor y vital, semantiza el nombre y el desarrollo de la obra.

Ahora bien, si como expongo en páginas anteriores, la producción literaria de OP puede considerarse como un solo poema, encontramos que en él todo está gradual y firmemente estructurado sobre el principio de los contrarios y la unidad. Al analizar los títulos de las obras más importantes, los nombres de los poemas que son más significativos y relevantes, encuentro en cada uno de ellos una reafirmación de esta idea capital; así, cada título, cada poema, cada frase interna que se desdobra y elabora en los textos, es una demostración de la existencia de esta tónica permanente. Como OP dijera de Pedro Páramo "simbolismo - ¿inconsciente? del título" (3) puede suceder que en algunos casos el nombre de la obra en Paz sea un verdadero símbolo de su contenido

1. Pasado en claro, p. 15
2. Rojas Guzmán, Eusebio. Reinvención de la palabra, p. 28
3. Corriente alterna, p. 18

y que brotó consciente o inconscientemente del incesante fluir de la corriente interna del pensamiento y la intuición del poeta.

Lo importante en este caso es verificar un primer nivel de análisis de los títulos, signos de contenido de las ideas centrales preñadas de polaridad y por lo mismo, expresadas por opuestos, por contrarios que en equilibrio y armonía manifiestan la unidad.

Cuadrivio, 1965

Poesía: fusión de la dualidad cósmica.

reconciliación, inmersión en la armonía del gran
Todo. p. 46

Título del que se puede establecer que "Muestra una gran relación doctrinal y ejemplificadora con la obra". Una vez más aparece el número 4 en OP. El 4 preside páginas y conceptos trascendentes; su predilección por él - como se analiza en uno de los capítulos - nos confirma la significación que esta cifra encierra dentro de su creación literaria. En Cuadrivio OP nos da cuatro ensayos sobre cuatro escritores en los que el lector encuentra más de una afinidad y cercanía con OP. Los escritores son: Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. Tres ensayos fueron escritos en Delhi entre 1963 y 1964 y uno en París en 1961.

Lo que trato de mostrar en el análisis del libro es cómo, al hablar de estos cuatro escritores y su obra respectiva, OP concentra sus expresiones definitorias y evaluadoras en términos de oposición y polaridad. Los grandes temas: el tiempo, el arte, el amor, al valorarlos en las obras de estos autores, los matiza con la dualidad para enaltecer o iluminar sus creaciones.

Si empezamos por la definición o presentación de ellos, dice de Rubén Darío: "oscilará entre la catedral y las ruinas paganas, pero su verdadera religión será una mezcla de panteísmo y duda, exaltación y tristeza, júbilo y pavor. Poeta del asombro de ser". (4) Al referirse al lugar central que este poeta ocupa en el mundo contemporáneo de las letras, comenta: "No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador". (5)

Si se refiere a López Velarde nos dice que su mirada es "a un tiempo fija y vertiginosa del deseo adolescente". Que su amor está "hecho

4. Cuadrivio, p. 41

5. Ibid., p. 13

de elementos contrarios, es una confusión: el refrigerio y el desamparo, lo glacial y lo cordial, no se funden, pero tampoco se separan" (6)

A Pessoa lo define como "Dispersión y tensión" y de Luis Cernuda nos dice: "Enterrado el poeta, podemos discurrir sin riesgo sobre su obra y hacerla decir lo que nos parece que debería haber dicho: ahí donde él escribió separación, leeremos unión; Dios donde dijo demonio; patria, no tierra inhóspita; alma, no cuerpo". (7)

En Cuadrivio encontramos ideas sobre el amor y el erotismo que son fundamentales en OP y que funcionan a lo largo de su obra. En los cuatro autores analizados, Paz encuentra esta tónica común por presencia o por ausencia. Una idea impregnada de polaridad recorrerá este mundo del amor: "El tiempo sin dejar de correr ha de alcanzarse a sí mismo; el amor sin cesar de ser vértigo, ha de ser estrella fija". (8)

La fusión de esta dualidad amor erotismo la comenta en forma especial en López Velarde en quien "Todo amor es, así sea por una fracción de segundo, contemplación de un abismo" y Eros "La fuerza que une y separa las cosas" en López Velarde es "la idolatría por el cuerpo y el horror por el cuerpo". (9)

OP aborda en este libro el campo de la poesía, de la creación poética, sea por sus propias ideas o comentando las de los otros autores:

Villaurrutia reconoce en la figura del trapecio la dualidad que rige al espíritu del poeta. Es el signo de un alma dividida entre contrarios. Es verdad; pero hay que decir algo más: López Velarde no vive su conflicto de una manera pasiva. Su obra no es únicamente la descripción del movimiento contradictorio de su alma: es la tentativa por crearse a sí mismo, la búsqueda de un estado que reconcilie la discordia. (10)

En otra página; OP nos da una clave de las ideas que rigen su poesía. Su fondo es milenario, pero López Velarde lo menciona dándole modernidad como en su tiempo lo hizo Mallarmé:

Proclamar que el mundo es mágico quiere decir que los objetos y los seres están animados y que una misma energía mueve al hombre y a las cosas. Toca al poeta nombrar esa energía, aislarla y concentrarla en el poema. Cada poema es un orbe diminuto de simpatías y repulsiones, un campo de relaciones mágicas y, así, un doble del mundo real. (11)

6. Cuadrivio, p. 92
7. Ibid., p. 167
8. Ibid., p. 125
9. Ibid., p. 73
10. Ibid., p. 126
11. Ibid., p. 82

El lenguaje utilizado por el poeta también es definido por medio de la polaridad:

López Velarde no concibe al lenguaje como vestidura. O más bien, es una vestidura que al ocultar, descubre. (12)

El tiempo encuentra en Cuadrivio una definición por contrarios:

El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de caída. (13)

Y al aplicar al amor estos conceptos sobre el tiempo, lo expresa a través de la polaridad:

La analogía entre instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo. (14)

Parte muy importante para la finalidad de mi trabajo es localizar en este libro la idea de la unidad, ella le da coherencia a la utilización de los contrarios; al hablar de Pessoa quien presenta su obra por medio de sus heterónimos, OP dice:

Reis, Campos y Pessoa dicen palabras mortales y fechadas, palabras de perdición y dispersión: son el presentimiento o la nostalgia de la unidad. Las oímos contra el fondo de silencio de esa unidad. (15)

Para cerrar el estudio de Cuadrivio a la luz de la polaridad y la unidad dejaré las palabras de OP sobre el lenguaje y la poesía:

Armonía ideal: alma del mundo; en su seno todos y todo somos una misma cosa, una misma alma. (16)

Las peras del olmo, 1957

La expresión popular "pedir peras al olmo" de donde proviene el título encierra la oposición y el contraste y significa "esperar en vano lo que naturalmente no puede provenir de la educación, carácter o conducta humana". Su origen se encuentra en la constitución misma de estos árboles. La pera es un fruto alimenticio, carnosos, dulce, que se consume sobre todo, fresco.

El olmo, árbol de 30 metros de altura con ramificación "dística" tiene hojas y flores dispuestas en dos hileras; produce un fruto seco

12. Ibid., pp. 83-84
13. Ibid., p. 125
14. Ibid.
15. Ibid., p. 148
16. Ibid., p. 38

que no se abre por sí solo.

OP utilizando el sentido de esta expresión aprovecha su significación para darle la funcionalidad que pretende: "El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles". De la imposibilidad, la impotencia, sequía o esterilidad puede provenir la frescura, la deliciosa dulzura del fruto carnoso. "Las peras del olmo" son el producto de la creación que "transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas".

En la Advertencia a la primera edición (1957) que contiene las palabras que explican los objetivos y significado de este libro, encontramos ya las expresiones que anuncian y confirman la polaridad y el principio de los contrarios, tema básico de mi investigación:

Porque la poesía, que parte de la conciencia de nuestra mortalidad, nos lleva a la contemplación de la inmortalidad del amor.

. . .

el deseo es un testimonio de nuestra condición desgarrada; asimismo es una tentativa por recobrar nuestra mitad perdida. Y el amor, como la imagen poética, es un instante de reconciliación de los contrarios. (17)

Llama en particular mi atención en este libro, que un ensayo sobre Rufino Tamayo, fechado en 1950, (ahora que en 1981 este pintor mexicano acaba de consagrar su obra por medio del Museo que lleva su nombre), tenga las siguientes palabras de OP que hacen una referencia muy clara a las raíces de esta pintura:

Toda la obra de Tamayo parece ser una vasta metáfora. Naturalezas muertas, pájaros, perros, hombres y mujeres, el espacio mismo, no son sino alusiones, transfiguraciones o encarnaciones del doble principio cósmico que simbolizan el sol y la luna. Por gracia de esta comprensión del ritmo vital, su pintura es un signo más en el cielo de una larga tradición. La naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos.

(18)

Dentro del texto hay un ensayo intitulado Poesía de soledad y poesía de comunión, uno de los grandes temas de OP. Un ensayo muy importante es el llamado Tres momentos de la literatura japonesa. El Japón, su cultura, su arte, su poesía - con las características de la brevedad, claridad del dibujo, mágica condensación - la "doctrina sin palabras" que es el Zen, todo este mundo cautivó a OP desde

17. Las peras del olmo, p. 8

18. Ibid., p. 202

que lo descubrió aún antes de visitarlo. El Oriente en donde "La cima del instante es un estado paradójico del ser: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío", le reveló al espíritu abierto y sensible de OP una sabiduría y una filosofía acuñada por la observación milenaria del universo. Años más tarde la experiencia de cuatro escritores pertenecientes a cuatro diferentes culturas y lenguas se reunirían para la creación de un poema colectivo que tendría como base la forma clásica del poema japonés. Con este acto, OP estableció un puente entre Oriente y Occidente a través del arte que "no convoca una presencia sino una ausencia".(19)

Conjunciones y disyunciones, 1968-1969

Lo esencial es que la relación no sea tranquila: el diálogo entre oscilación e inmovilidad es lo que infunde vida a la cultura y da forma a la vida. (20)

Esta obra, en el título mismo, encierra la polaridad; sus páginas no son en muchos momentos sino una constante verbal y conceptual sobre este principio. Pienso que las palabras del epígrafe son un punto de partida de la significación que OP le da a esta relación binaria, la dinámica de que es capaz en donde quiera que se le aplique: "la palabra vida sólo tiene sentido frente a la palabra muerte, el calor ante el frío, lo seco por oposición a lo húmedo" consecuencia fundamentada en el principio del estructuralismo por el cual "los términos no son inteligibles sino en relación y no aisladamente considerados".(21)

Para que esta dinámica cumpla sus funciones es necesario cuidar el equilibrio de las fuerzas. "El exceso de oposición aniquila a uno de los términos que la componen; el exceso de afinidad también la destruye. Por tanto, la relación siempre está amenazada ya sea por una conjunción exagerada o por una disyunción también exagerada. Además, el predominio excesivo de uno de los términos provoca desequilibrio: represión o relajación. Otrosí: la igualdad absoluta entre ambos produce la neutralización, y, en consecuencia, la inmovilidad."

La contraportada del libro anuncia también el contenido esencial: "alude a las relaciones de afinidad y oposición, unión y separación de dos signos: el signo cuerpo y el signo no-cuerpo", es decir, a la dualidad cuerpo, materia, naturaleza, frente a lo que llamamos alma, espíritu, mente.

La conexión entre estas dos realidades y la serie innumerable de situaciones y entrecruzamientos a que da origen, forman en el libro "la dialéctica inherente a la relación contradictoria entre los signos cuerpo y no-cuerpo", a lo largo de la historia y la cultura en

19. Ibid., p. 124

20. Conjunciones y disyunciones, p. 43

21. Ibid., pp. 43-44

pueblos alejados y antagónicos; asimismo el libro analiza creencias, religiones, costumbres tan opuestas como aparecen en el cristianismo, protestantismo, budismo, taoísmo, confucianismo; todo esto constituye el contenido de las cuatro partes fundamentales en que la obra se divide.

Pienso que este libro es muy importante en varios aspectos para comprender pasajes clave en la poesía de OP, particularmente en lo que a erotismo se refiere. Puedo señalar dos en especial:

1. Conjunciones y disyunciones contiene un estudio sobre la relación cuerpo, no-cuerpo en dos de las más antiguas culturas y pensamientos: La India y China.

De aquí se derivaría un apoyo para explicar el tema del erotismo en la obra general de OP, pero que se acentúa en libros cercanos o posteriores a su estancia y contacto vivo con la historia y la cultura de la India. Blanco, 1966, Ladera este, 1969, Salamandra, 1969, El mono gramático, 1974 son fruto de su pasión por el Oriente.

El ensayo sobre el tantrismo (doctrina "que pretende trascender todos los dualismos", en donde la unión sexual es "el corazón del rito"), ayuda a comprender en parte la escultura, la pintura y la literatura de la India en su referencia al concepto cuerpo, no-cuerpo. Importante es también considerar que para el tantrismo "el cuerpo es el doble real del universo". (22)

Por otra parte, China se abre también al lector de Conjunciones y disyunciones para llegar al erotismo milenario, tan antiguo "como los cuatro emperadores legendarios". A través de las páginas de este ensayo vemos la relación entre erotismo y naturaleza ya que OP dice: "En China el cuerpo es una alegoría de la naturaleza: arroyos, hondonadas, cumbres, nubes, grutas, frutos, pájaros".(23) Esto nos llevaría a interpretar, como lo señala Paz, muchos de los poemas y pinturas de China, éstos tienen como trasfondo una concepción erótica fundamentada en la naturaleza: un paisaje chino no es una representación realista sino una metáfora de la realidad cósmica: la montaña y el valle, la cascada y el abismo, son el hombre y la mujer, yang yin en conjunción o disyunción". (24)

2. El signo cuerpo que funciona en el tantrismo como expresión esencial de un culto, concede una capital importancia al cuerpo femenino: "el cuerpo de la mujer como altar mesa viva, cubierta de frutos vivos, adorables y terribles". Esta idea, al encarnar en el festín tántrico, se manifiesta colocando los alimentos sobre "una muchacha desnuda tendida cara al cielo".

22. Ibid., p. 81

23. Ibid., p. 111

24. Ibid., p. 100

¿No podría explicarnos todo lo anterior el contenido de aquellos versos de Piedra de sol que ya presuponen lecturas y conocimiento sobre estos principios que hablan del cuerpo femenino?

voy por tu talle como por un río
 voy por tu cuerpo como por un bosque
 como por un sendero en la montaña

o los siguientes:

voy por tu cuerpo como por el mundo
 . . .
 una muralla que la luz divide
 en dos mitades de color durazno (25)

El durazno, en la concepción erótica de China, es "imagen de la vulva" ya que el taoísmo nos enfrenta a "imágenes alusivas y elusivas" por "una cadena de asociaciones inspiradas en las formas naturales". (26)

¿Cómo no reconocer estas influencias en pasajes como los que siguen (comentando a Darío): "La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es su vestidura". (27)

Para cerrar este apartado sobre Conjunciones y disyunciones cuyo contenido es la dinámica de los contrarios cuerpo, no-cuerpo podemos citar unas palabras de OP que en este libro nos llevan hacia la Unidad:

No es difícil deducir la conclusión de todo esto: si esas dos religiones (budismo y cristianismo, oriente y occidente) no se tocan en la historia, en cambio se cruzan en estas páginas y se cruzan porque el espíritu de todos los hombres, en todos los tiempos es el teatro del diálogo entre el signo cuerpo y el signo no-cuerpo. Ese diálogo es los hombres. (28)

Puertas al campo, 1966

Puerta conlleva una doble función, opuesta en sí misma: abre y cierra; está hecha para entrar y salir. La puerta impide y da acceso. La puerta es lo que limita, pero es también una apertura a lo que no tiene límites con el sentido que OP le asigna.

Campo, significante de extensión, aire libre, espacio abierto, descubierta; es expansión. "El campo es, además, la experiencia de la soledad". "Es la experiencia de la libertad". (29)

25. Libertad bajo palabra, pp. 238-239
26. Conjunciones y disyunciones, p. 100
27. Cuadrivio, p. 40
28. Conjunciones y disyunciones, p. 62
29. Las peras del olmo, p. 169

Unidas las dos palabras, una masculina y la otra femenina llenan la exigencia de OP para la finalidad de este título: "Poner puertas al campo: imposibilidad de poner límites a lo que no los admite", dice la Nota introductoria del libro. (30)

La obra, dedicada especialmente al análisis y crítica de dos campos del arte: la literatura y la pintura, contiene una visión muy diversa de escritores y pintores de varios países y culturas. Uno de los ensayos se denomina "Asia y América" y hace alusión al postulado: "el hombre americano es de origen asiático".

Los ensayos de este libro fueron escritos en Oriente y Occidente y se conjuntan en estas páginas. Son visiones y estudios sobre dos mundos opuestos y complementarios.

Importante es destacar el deseo y la tesis de OP sobre la relación entre América latina y España. Es el camino a la unidad por la integración a través del arte y la comunicación:

La inmersión en las corrientes universales coincide con la recuperación de lo hispanoamericano y lo brasileño. Como en la época del "modernismo" y tal vez de manera más acusada, los nuevos autores mexicanos se sienten parte de la aventura de las letras hispanoamericanas. Tienen razón: no hay una literatura argentina, cubana, chilena o mexicana: hay una literatura hispanoamericana. ¿Recobramos un día nuestra parte perdida, el gran fragmento de nuestro ser que se llama España? (31)

Sólo algunas expresiones fundamentales de OP en este libro que ilustrarán su constante polaridad como un medio para esclarecer o comentar sus conceptos:

El ahora en que todas las presencias se despliegan es un punto de convergencia: si la unidad del ser se dispersa en el tiempo, su dispersión se concentra en el instante. El presente es el punto de vista de la unidad, la claridad instantánea que la revela. (32)

el lenguaje resuelve todas las oposiciones en la acción metafórica del verbo. (33)

Para expresar un mundo contradictorio, hecho de afirmaciones y negaciones, no tienen más remedio que acudir a imágenes que funden los términos contrarios. Místicos y enamorados coinciden en este amor por los extremos, doblemente fascinados por la pluralidad de la pasión y por la pasión de la unidad. (34)

Una obra de arte es, a su manera, una totalidad. Y el artista

30. Puertas al campo, p. 9

31. Ibid., p. 10

32. Ibid., pp. 68-69

33. Ibid., p. 77

34. Ibid., p. 27

es, o debería ser, un hombre total. Su punto de vista es, simultáneamente, el de la diversidad casi infinita de la vida y el de su final unidad. (35)

Polaridad-Unidad, matiz permanente, constante poética en el arte verbal e ideológico de OP.

Corriente alterna, 1967

Corriente eléctrica cuyas magnitudes toman alternativamente valores positivos y negativos de forma que el valor medio a lo largo de un período es nulo.

Título por excelencia de la polaridad que OP justifica plenamente ya que es un ir y volver del polo positivo al polo negativo en la historia, el arte, la crítica, la filosofía, sociología y política. En los textos se mueve de Oriente - fechada la Advertencia preliminar en Delhi el 10 de marzo de 1967 - a Occidente, del pasado al presente, del ateísmo al deísmo.

En dos pasajes, OP confirma la selección del título de esta obra:

Espero que a pesar de su aparente dispersión, sea visible la unidad contradictoria de estos fragmentos. (36)

. . .

El viejo sueño de la poesía, desde los románticos hasta los surrealistas fue la fusión de los contrarios, la metamorfosis de un objeto en su opuesto. La creación y la destrucción eran los polos de una misma energía vital y la tensión entre ambos alimentó el arte moderno. (37)

A algunos de los capítulos de este libro, sus nombres les han sido dados a través de opuestos. Importante por sus referencias a la maravillosa pintura de Remedios Varo es el título de Apariciones y desapariciones de Remedios Varo. La define así: "Pinta lentamente las rápidas apariciones". "Pinta en la Aparición, la Desaparición". "Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y se desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte - sólo es real la tela. Remedios antiparca". (38)

El ensayo que lleva por nombre Las metamorfosis de la piedra nos hace pensar en la relación que puede tener con el gran poema Piedra de sol:

35. Ibid., p. 45

36. Corriente alterna, p. 1

37. Ibid., p. 169

38. Ibid., pp. 50-51

Mundo de luz y piedra no sólo por la abundancia de minerales sino porque todo lo que roza la mirada del poeta se inmoviliza en una suerte de hipnosis luminosa. Magia visual, reino de la mirada.

. . .

Operación peligrosa pues casi siempre la muerte nos espera al fin de este camino de transparencia. La muerte o la iluminación: el más allá de la mirada, el instante en que la piedra preciosa vuelve a ser sol. (39)

. . .

... las metamorfosis de la piedra. Se trata de un verdadero "camino de perfección" erizado de pruebas y sacrificios, que la materia bruta recorre hasta volverse piedra preciosa, piedra solar. (40)

. . .

La piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin la incandescencia, el estado de fusión y desaparición de los contrarios. (41)

La Unidad, su presencia y su importancia no puede faltar en este libro. Lo que somos como partículas vivas del gran Todo, como le llama algunas veces OP, expresado a través de las relaciones, se encuentra muy claro en las siguientes palabras:

Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones. (42)

El arco y la lira, 1956

La raíz de esta expresión la encontramos en Heráclito, "tronco cosmológico y antropológico", filósofo por excelencia del principio de los contrarios, cuando dice:

No comprenden cómo divergiendo coincide consigo mismo: acople de tensiones como en el arco y la lira. (43)

Sobre el texto anterior, Ramón Xirau comenta en su Introducción a la historia de la filosofía:

Más allá del mundo en que estamos existe una armonía de lo que se tiende y se suelta... como el arco y la lira. (44)

palabras que nos llevan claramente a la "armonía" de los contrarios.

Por su parte, dentro de la obra OP justifica en dos momentos importantes este constante y doble movimiento de tensión y distensión

39. Ibid., p. 100

40. Ibid., p. 99

41. Ibid., p. 102

42. Ibid., p. 1

43. Gaos, José. Antología de la filosofía griega, p. 26

44. p. 26

para que, vibrante, se produzca el equilibrio que es la unidad.

La inmovilidad es también caída; la caída ascensión; la presencia, ausencia; el temor, profunda e invencible atracción. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos. (45)

Al final del libro, donde una vez más el título se justifica plenamente podemos leer:

Una imagen de Heráclito fue el punto de partida de ese libro. A su fin me sale al encuentro: la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos; el arco, que lo dispersa más allá de sí mismo. Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse. El hombre es imagen porque se trasciende. (46)

El arco es tensión, flecha, blanco cuando viene la distensión; la lira es tensión de la cuerda, distensión para que se produzca el sonido, armonía, equilibrio, unidad. Dos símbolos muy apropiados para expresar la Poética de OP, su teoría, su sistema, los principios sobre los que se fundamenta y desarrolla el ser misterioso, reflejo del hombre, que se llama poesía.

Arco es palabra masculina, lira es femenina, las dos palabras unidas por una conjunción copulativa forman una expresión que en OP no sólo están plenas de significado sino que el escritor las ha trabajado en esta obra de tal manera, que tienen una significación que trasciende al libro, va a la obra total de Paz. El arco y la lira constituye una de las obras básicas, esenciales dentro de la producción literaria de OP, más aún, dentro de la teoría poética de las letras hispanoamericanas contemporáneas. Si como se ha señalado a lo largo del trabajo, la obra de ensayo en OP constituye su metatexto, ninguna otra obra como El arco y la lira contiene un verdadero sistema para la interpretación y acercamiento de su poesía. Su importancia es capital. ¿Logrará el hombre algún día llegar al fondo del fenómeno poético?

El laberinto de la soledad, 1950

Laberinto de múltiples elementos polarizantes en su contenido.

45. El arco y la lira, p. 133

46. Ibid., p. 284

Laberinto, voz griega en donde se unen la leyenda y la historia para explicar el misterio del palacio de Minos en Creta. Este palacio encerraba un ser mitad toro, mitad hombre.

La fuerza - Teseo - y la astucia - hilo de Ariadna - trabajaron conjuntamente para entrar temerosos y salir victoriosos del Laberinto. La leyenda significa, de acuerdo con el espíritu ordenador de los griegos, que "ante un fenómeno inexplicable tratan de dar una explicación congruente capaz de ser entendida por todos los hombres". (47)

En algunas monedas de Cnosos aparece el tipo cuadrado o rectangular del laberinto que es el más antiguo. Una vez más aparece el símbolo del número 4.

Laberinto también "significa doblez ya que viene de labrys, el hacha de doble filo, estampa o marca de los albañiles que construyeron el palacio de Knosus en Creta. Laberinto, palabra de múltiples contradicciones desplegadas por el símbolo" (48)

Los primeros laberintos (de la Grecia antigua) fueron en forma de espiral, representan el movimiento del sol y por lo mismo, el tiempo. El sol era importante para la agricultura, el calendario ritual, la vida. Laberinto entonces significó vida-muerte ya que el sol, su presencia o su ausencia eran la vida o la muerte en los ciclos del hombre y de la naturaleza. La relación entre laberinto, sol, tiempo es utilizada por Borges cuando dice: "¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!" (49)

En el título El laberinto de la soledad, a la polaridad y polisemia de la palabra laberinto, se une soledad, término impregnado de complejidad y paradoja.

De acuerdo con la teoría filosófica de la subjetividad: "Estoy perpetuamente arrestado dentro de mí. Soy Universo, pero por lo mismo soy uno, solo. El elemento de que estoy hecho, el hilo de que estoy tejido es soledad". (50)

En esta obra OP expresa su pensamiento central en un capítulo muy significativo para mi propósito, que él denomina: La dialéctica de la soledad. Las siguientes expresiones podrían considerarse como parte medular de sus reflexiones sobre el tema; todas ellas están formuladas con el empleo de los contrarios, los opuestos:

El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro.

47. Xirau, Ramón. Introducción a la historia de la filosofía, p. 13
48. Gullón, Ricardo. Estructura y espacio en la novela y en la poesía. p. 72
49. Borges, Jorge Luis. El Aleph, p. 135
50. Ortega y Gasset. ¿Qué es filosofía?, p. 170

el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión.

. . . .
 el doble significado de la soledad - ruptura con un mundo y tentativa por crear otro - se manifiesta en nuestra concepción de héroes, santos y redentores.

. . . .
 nacer y morir son experiencias de soledad.

. . . .
 ¿Morir será dejar de ser y, definitivamente, estar? ¿Quizá la muerte sea la vida verdadera? ¿Quizá nacer sea morir y morir, nacer? Nada sabemos. Mas aunque nada sabemos, todo nuestro ser aspira a escapar de estos contrarios que nos desgarran. (51)

y las ideas que dan título al libro:

La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad. (52)

Laberinto es palabra masculina, soledad es femenina. Los dos términos están unidos por la preposición de que denota: posesión y pertenencia; lo contenido en una cosa; la naturaleza de las cosas.

Los modificadores, el para laberinto y la para soledad actúan como elementos determinativos y especificadores de los vocablos a los que se refieren, así, restringen para uno y para otra la amplitud de su significado a fin de que las dos palabras entren en una relación más estrecha y determinante.

El tema de la soledad necesita un estudio especial ya que es uno de los fundamentales en OP. Aquí hay que dejar asentado que El laberinto de la soledad es un intento muy importante de las letras mexicanas contemporáneas de ahondar en el espíritu del mexicano, de sus profundas y enigmáticas complejidades, de sus raíces míticas e históricas. Un dato bastaría para señalar la difusión y trascendencia de este libro. Primera edición, 1950; segunda, 1959. En 1983, décimaprimer reimpresión con 25 000 ejemplares.

Pasado en claro, 1975

Abriré el estudio de este título con unas palabras de Ramón Xirau en donde la polaridad impregna la estructura y la tónica del comentario:

Poema del autoconocimiento - o de la ausencia del conocimiento propio - Pasado en claro remite principalmente al pretérito - un pretérito recordado y hecho presente - y acaso también a una suerte de insomnio: noche en claro, palabras que, por lo demás conducen a una de las constantes del poema: el paso de

51. El laberinto de la soledad, pp. 175-191

52. Ibid., pp. 175-176

la luz a la oscuridad, y de la oscuridad a la luz a través de todos los matices tanto matutinos como crepusculares. (53)

En esta obra - en la que autobiografía y poesía forman un todo inseparable ya iniciado en otros poemas - OP abre las compuertas que precipitan el recuerdo. "Pasos mentales más que sombras" nos llevan al pasado del poeta para exponernos por contrastes, por contrapuntos un fué - un fui hecho presente en un soy, estoy: "Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos".

Numerosos pasajes en serie poética forman un todo congruente: una vida vitalmente vivida. Esta es la claridad, la transparencia, la Presencia, pero levantada sobre un pasado que significa duda, sombras, espejos, escombros, pozo, vacío, quimera, cuchicheos: "Un charco es mi memoria / Lodoso espejo: ¿dónde estuve?"

En este poema es necesario, por su carácter autobiográfico, dar por lo menos algunos de los numerosos ejemplos^{en} que el uso de la polaridad es la expresión más adecuada para quien trata de desentrañar del tiempo, las memorias felices o desdichadas. En un presente, momentáneo y fugitivo, vuelven a la vida para volver a las sombras. El intento vital y poético nos lo entrega. OP en las siguientes imágenes: (los subrayados son míos)

Como llovizna sobre brasas
dentro de mí los pasos pasan
(agua-fuego)
El sol camina sobre los escombros
.
.
.
relumbran las palabras en la sombra
(luz-sombra; claridad confusión)

En esa búsqueda le sale al paso la perplejidad y el temor:

bifurcación del pensamiento
entre lo presentido y lo sentido
.
.
.
Ni allá, ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejos y vislumbres
.
.
.
el pozo de la cuenta de mi cuento
por donde sube el agua y baja
mi sombra

Tras los esfuerzos por hacer presente lo ausente, los recuerdos comienzan a aparecer:

53. Xirau, Ramón. Poesía y conocimiento, pp. 130-131

Adobes, cal y tiempo
entre ser y no ser los pardos muros

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

Los paisajes del pasado se hacen claros:

la luz se precipita de las cumbres
la sombra se derrama por el llano

. . .
Llamas entre las nieves de las nubes

El pasado, como paisaje, es un enigma, un sistema que hay que descifrar, descodificar:

Paisajes de palabras
los despueblan mi ojos al leerlos

. . .
el sol en mi escritura bebe sombra

El tiempo, elemento fundamental del recuerdo, es objeto de filosofía y poesía en esta composición:

siempre es el mismo día, siempre la misma noche,
no han inventado el tiempo todavía

. . .
yo penetraba en el silencio
cuerpo sin cuerpo, tiempo
sin horas

El ser, el no-ser, el eterno retorno, unidos tan estrechamente en nuestros círculos vitales y los de la naturaleza, tienen una función primordial en este poema de recuento de lo que somos y vivimos:

en la disolución de los pronombres:
ni yo soy más sino más ser sin yo

. . .
hay un insecto tejedor de música
y hay otro que desteje
los silogismos de la luna

. . .
esta nieve es idéntica a la otra
siempre y nunca es lo mismo
aquí nunca ha llovido y llueve siempre
todo está siendo y nunca ha sido

. . .
Saberse desterrado en la tierra, siendo tierra
es saberse mortal

Tienen que resurgir los recuerdos familiares tan esencialmente conectados con la niñez y la adolescencia. Forman parte de los momentos más dolorosos:

Niño entre adultos taciturnos
y sus terribles niñerías

. . .

Mi madre niña de mil años

y su descripción tan objetiva hecha a base de antagonismos:

abnegada, feroz, obtusa, providente
jilguera, perra, hormiga, jabalina

. . .

Virgen somnilocua, una tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados
ver hacia adentro y a través del muro

Este poema es muy importante en la obra de Paz porque podría llamarse el poema de la otredad. Muy unido al capítulo "La otra orilla" de El arco y la lira - "Ese Otro es también yo" (54) - Pasado en claro es el descubrimiento temprano y fulminante del ser:

Un día

el tiempo se rompió: fui doble
Vértigo abstracto: hablé conmigo

Finalmente en cuanto que este poema es el recorrido íntimo de aquello que constituye al hombre como ser individual, encontramos el gran tema de la Unidad:

Cruza un signo volante las alturas
Tal vez es una fecha, conjunción de destinos

. . .

jaulas de claridad donde se anulan
la identidad entre sus semejanzas
la diferencia en sus contradicciones

Unidad que podría cerrarse con su propia unidad:

como si yo y mi doble fuesen uno
y yo no fuese ya

Si en Paz, su "yo" individual y su "circunstancia" son un ir y venir de uno a otro polo, quiere decir que el mundo que lo rodea no es más que un reflejo de esa dualidad, y, por lo mismo, la mejor forma de expresar esa realidad inaudita es la poesía, instrumento por excelencia de la misteriosa intimidad del hombre.

Piedra de sol

La piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin la incandescencia, el estado de fusión y desaparición de los contrarios.

Corriente alterna

Título de un poema esencial de OP que guarda parentesco significativo con aquella expresión que se le da a la Gran Pirámide de Egipto en un estudio sobre Hermes Trimegisto: "llama petrificada". (55) Piedra y sol, piedra y fuego, dos contrarios que se unen. En OP, la unión se hace por medio de la preposición de lo cual da la significación de la naturaleza de la piedra; en Hermes trimegisto, el fuego se hace piedra por el adjetivo que lo califica. En Conjunciones y disyunciones aparece la "petrificación de la llama" que en el oriente es "una metáfora que identifica a la carga del fuego celeste con la dureza del diamante". (56)

Piedra, sustantivo femenino; sol sustantivo masculino, unidos para intercambiarse, comunicarse sustancias y significaciones: peso-ligereza; oscuridad-luz; estatismo-dinamismo.

Piedra, "sustancia mineral más o menos dura y compacta", palabra unida a varias expresiones afines a Piedra de sol como: piedra de fuego, piedra de rayo, y especialmente a Piedra del sol en la cultura mexicana. En las religiones primitivas "las piedras son sede preferente de potencias", "vinculación con los seres o potencias superiores". OP la define:

Dejada a su propia naturaleza es opacidad, inercia, existir bruto. (57)

Sol, "astro luminoso, centro de nuestro sistema planetario". Sol, considerado como dador de vida y dador de muerte; de abundancia o escasez; de sequía o fertilidad.

OP suele cambiar la relación piedra-sol a la de sol-piedra:

En la explanada vasta como el sol
reposa y danza el sol de piedra,
desnudo frente al sol, también desnudo. (58)

Es significativo que los versos anteriores formen parte del poema: En Uxmal, lugar en donde el sol, a través de monumentos de piedra, es centro de ciencias astronómicas, religión, cosmología y cosmogonía mayas. Forma parte del libro llamado Piedras sueltas lo que nos

55. Libros sagrados de Hermes Trimegisto, p. 24

56. Conjunciones y disyunciones, p. 16

57. Corriente alterna, p. 98

58. Libertad bajo palabra, p. 142

lleva una vez más a la relación intrínseca de esta unión piedra-sol. No hay que olvidar, como se estudia en el capítulo: Elementos cósmicos, que este poema es un himno al ciclo de Venus en su ciclo de apariciones y desapariciones en su viaje alrededor del sol. Ya el hecho de que este poema tenga básicamente una "estructura circular" (59) prueba la intención del poeta de hacerlo una imagen de los ciclos solares y venusinos.

Momentos culminantes de este poema expresados por medio de opuestos son los siguientes:

dormí sueños de piedra que no sueña
 . . .
 el día es inmortal, asciende, crece,
 acaba de nacer y nunca acaba,
 . . .
 hambre de ser, oh muerte, pan de todos
 . . .
 los muertos están fijos en su muerte
 y no pueden morir de otra muerte,
 intocables, clavados en su gesto,
 desde su soledad, desde su muerte
 sin remedio nos miran sin mirarnos,
 su muerte ya es la estatua de su vida
 un siempre estar ya nada para siempre,
 . . .
 nunca la vida es nuestra, es de los otros,
 la vida no es de nadie, todos somos
 la vida - pan de sol para los otros,
 los otros todos que nosotros somos -,
 . . .
 vida y muerte
 pactan en ti, señora de la noche,

Pero los contrarios se unen y Piedra de sol es también un canto a la unidad:

no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
 verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
 oh ser total...

. . .
 salir de mí, buscarme entre los otros,
 los otros que no son si yo no existo, (60)

Para terminar el estudio sobre el título del poema Piedra de sol, citaré la definición o síntesis que de esta composición hace Ramón Xirau. Como se verá, sus palabras señalan por medio de oposiciones

59. Revista iberoamericana, p. 136

60. Libertad bajo palabra, pp. 252-254

las ideas principales:

Piedra de sol es un poema cíclico que, mito de la creación y de la re-creación, permite, a la vez, entender dentro de un todo unitario y fluvial la caída del hombre y de su mundo; también su renovación y purificación.

* * * * *

Todo el material anterior constituye en mi opinión el conjunto más significativo de obras y poemas expresados básicamente a través de dualidades, oposiciones, polaridad; sólo resta en este capítulo hacer una concentración de poemas menores en donde los títulos hablan por sí mismos de esta estructura característica fundamental en la obra de OP. Todos los que siguen son títulos de sus poemas:

1. Bajo tu clara sombra
 - 1.1 "Inmóvil en la luz, pero danzante..."
2. Noche de resurrecciones
 - 2.1 "Mediodía"
 - 2.2 "Medianoche"
 - 2.3 "Dós cuerpos"
 - 2.4 "Duermevela"
3. Calamidades y milagros
 - 3.1 "Ni el cielo ni la tierra"
 - 3.2 "No hay antes ni después"
 - 3.3 "Entre la piedra y la flor"
 - 3.4 "Rocas y mar "
4. Semillas para un himno
 - 4.1 "Relámpago en reposo"
 - 4.2 "Llorabas y reías "
5. ¿Aguila o sol?
 - 5.1 "Carta a dos desconocidas"
6. La estación violenta
 - 6.1 "Himno entre ruinas"
 - 6.2 "Piedra de sol"
7. Salamandra
 - 7.1 "Noche en claro"
 - 7.2 "Complementarios"
 - 7.3 "Ida y vuelta"
8. Ladera este
 - 8.1 "El otro"
9. Solo a dos voces

10. Hacia el comienzo
 10.1 "Cima y gravedad"
11. Vuelta
 11.1 "Totalidad y fragmento"
 11.2 "Piedra blanca y negra"

Solamente unas ejemplificaciones muy ilustrativas de esta constante en OP a través de los retratos que hace de tres poetas:

José Juan Tablada

Agua y tierra en ti combatían
 . . .
 Tierra te quedabas y agua te ibas
 . . .
 Tierra te callabas agua te reías (61)

Luis Cernuda

Una mitad de luz Otra de sombra
 No separadas: confundidas
 una sola substancia
 vibración que se despliega en transparencia
 . . .
 Verdad y error
 una sola verdad
 una sola palabra mortal
 . . .
 Realidad y deseo
 una sola substancia
 resuelta en manantial de transparencias (62)

El dormido despierto

A la poesía de Xavier Villaurrutia no la define ni la unidad de la esencia ni la substancia plural sino la dualidad. Su poesía parte de la conciencia de la dualidad y es una tentativa por resolverla en unidad. Pero unidad que no destruye la dualidad sino que, al contrario, la preserva y en ella se preserva. Para Xavier el uno fue siempre dos. (63)

* * * * *

Polaridad-Unidad en la totalidad y en el fragmento de la estructura de Octavio Paz. Caminos constantes de interpretación del universo.

61. Poemas, p. 322
 62. Ibid., p. 323
 63. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, p. 53

ELEMENTOS CÓSMICOS

oh vida por vivir y ya vivida,
 tiempo que vuelve en una marejada
 y se retira sin volver el rostro,
 lo que pasó no fue pero está siendo
 y silenciosamente desemboca
 en otro instante que se desvanece:

Piedra de sol

Venus (la estrella que preside la eterna
 conversión de la noche en día y del día en
 noche).

José Emilio Pacheco, (1)

Dada la importancia que OP concede en su obra a la relación hombre-cosmos, no podía faltar dentro de su producción poética un homenaje a los dos astros a los que la humanidad, en un presente vivo de generaciones, contempla con exaltación, gratitud y admiración: el Sol y Venus. OP los une dentro de un poema extraordinario, Piedra de sol, (título que se estudia en un capítulo especial).

El sol es por excelencia el signo más cabal de dualidad para el hombre. La vida y la sensibilidad humanas se encuentran atadas a la ausencia o la presencia del sol. A él están vinculadas las cosmologías y cosmogonías milenarias de la historia. Mitos, códigos, piedras encierran secretos de representaciones y simbologías del sol.

El tiempo, unido esencialmente al sol, llevó a las culturas antiguas a la representación del laberinto - palabra clave en Paz - en forma de espiral, (la forma del poema Blanco es la de la espiral). Los ciclos día-noche, invierno-verano son frutos de tiempo-sol en movimiento de espiral sin fin. Solsticio, sol stat, es el momento profundamente significativo, sobre todo en invierno, en el cual el sol parece detenerse para que los días sean más largos y vuelva la vida que es la esperanza. Cenit y solsticio, plenitudes solares, son puntos cósmicos de unión de los contrarios. Es el sol entonces, la representación más completa de una Polaridad-Unidad en la vida de los hombres y de los seres animados e inanimados:

Solsticio de invierno:
 sol parado,
 mundo errante.
 Sol desterrado,
 fijeza al rojo blanco.

1. "Descripción de 'Piedra de sol' " en Revista Iberoamericana, p. 139

La tierra blanca negra,
dormida,
sobre sí misma echada,
es una piedra caída. (2)

Un crítico de OP señala:

la poesía de Paz es sobre todo una poesía solar; el momento privilegiado de su mundo cósmico es el alto mediodía, la fijeza de la luz, el esplendor absorto en su propia fascinación. (3)

Piedra de sol constituye en la poesía de OP, una muestra clara de un culto al sol a través de series de opuestos: la vida y la muerte, el día y la noche, la luz y la sombra, tú y yo:

vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un nombre y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos.

. . .

vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba

. . .

tigre color de luz, pardo venado
por los alrededores de la noche.

. . .

piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante

. . .

no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total.

Es también Piedra de sol un homenaje a Venus y a la maravilla de su presencia matutina y vespertina; su ciclo nos ofrece una gran red de polaridades en diaria expresión de belleza y luz en el firmamento.

El poema está formado por 584 endecasílabos, número que constituye la revolución sinódica de Venus, o sea, que "a causa de la combinación de los movimientos de los dos planetas (la tierra y Venus) éstos sólo vuelven a encontrarse en una misma situación, por ejemplo, alineados con el Sol, al cabo de 584 días por término medio".(4)

2. "Solo a dos voces" en Poesías, p. 386
3. Sucre, Guillermo. "La Fijeza y el Vértigo" en Revista Iberoamericana, p. 60
4. Rudaux, Lucien. Astronomía, los Astros, el Universo, p. 238

Esta revolución de Venus alrededor del sol está presente en Piedra de sol ya que OP cierra el ciclo del poema repitiendo al final los seis versos que lo inician. Es una manifestación más del movimiento circular que Paz imprime a su poesía en signos e ideas a lo largo de su obra.

Las principales culturas nos han dejado los nombres tan significativos y variados que le dieron a Venus como recuerdo de su admiración por este lucero presente siempre en su dualidad cotidiana. Las grandes culturas prehispánicas: teotihuacana, náhuatl y maya sobre todo, nos dejaron una constancia de la permanente observación de los movimientos del sol y de las apariciones y desapariciones de Venus, en un calendario matemática y filosóficamente fundamentado. La relación entre el sol y Venus es vital para el pueblo prehispánico:

Sesenta y cinco años venusinos equivalían a ciento cuatro años solares... al cabo de ese tiempo, el ciclo solar y el ciclo venusino volvían a empezar en la misma fecha del calendario adivinatorio. (5)

Este "volver a empezar" un ciclo solar-venusino es uno de los principales homenajes que OP tributa al cosmos en Piedra de sol. Esto es muy claro en sus comentarios a la primera publicación del poema:

Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. (6)

Los datos anteriores de OP revelan una vez más, la importancia que él concede al 4. Este número indica relaciones cósmicas, lo cual añade significación al poema "Cuatro chopos".

El hecho de cerrar-abrir de un ciclo es una representación de la nueva eterna dualidad: fin-principio, principio-fin.

Es interesante también considerar la relación prehispánica: Quetzalcóatl-Venus en la cultura náhuatl. Quetzalcóatl tan esencialmente unido a la filosofía de la dualidad en este pueblo, tiene con Venus una gran importancia religiosa cuando "se transfigura en el planeta Venus y se arroja a la hoguera por haber arruinado su castidad".

El nombre de Quetzalcóatl es leído generalmente como un ideograma puro, en realidad, es un ideofonograma. Como ideograma indica serpiente con plumas de quetzal; como signo semifonético

5. León-Portilla, Miguel. Filosofía náhuatl, p. 116
6. Fondo de cultura económica, Col. Tezontle, 1957.

dice: las aves gemelas o los quetzales gemelos. De éste modo es el jeroglífico de Lucifer o Venus. Los nahoas, que creían que había dos estrellas idénticas, gemelas, la de la mañana y la de la tarde, no supusieron que era la misma y por eso la llamaron coate o gemela, que expresaron por el sonido del signo de la serpiente coatl. El culto de Quetzalcóatl es, pues, el culto de una divinidad doble que los latinos llamaban Hesperus y Vesperus. (7)

Al fondo de estas ideas, OP comentaba en aquella primera edición de Piedra de sol:

Esta dualidad (Lucifer y Vésper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo.

Se puede añadir que Venus está igualmente presente en el Calendario azteca o Piedra del Sol; su símbolo rodea la monumental piedra, todo el borde tiene esculpida su figura inconfundible para los mexicanos. Unidos los dos grandes astros en la Piedra del Sol de los nahoas, pasan en OP a formar el núcleo cósmico de su poema Piedra de sol. De esta manera, OP queda íntimamente unido a las raíces de su propia cultura:

No hay que olvidar por último, que a Venus astro, planeta, le ha sido reconocida una singular feminidad; es una "ella" de gran hermosura y atractivo. Estos dones se encuentran unidos a un terrible poder de destrucción y muerte. Hay un erotismo sustancial que le viene en forma clara de la Grecia clásica, pero que procede de antiguas culturas orientales. El tú femenino, múltiple y peligrosamente versátil con que aparece en Piedra de sol es herencia de aquella Venus que emerge del mar y nace de la espuma espermática que cubrirá siempre su piel, su cuerpo entero. Versos como:

voy por tu cuerpo como por el mundo

. . .

voy por tus ojos como por el agua

. . .

voy por tu talle como por un río

no son más que el diálogo-monólogo que en el poema, OP entabla con la mujer, que, ataviada bajo diversas vestiduras, recorre la historia, las mitologías.

Es, en OP, multiplicada y multiforme, la mujer "brava" y "tímida" de "Tu nombre". 1935, 1957 señalan la distancia.

7. Nota de Edmundo O'Gorman en Sierra, Justo. Evolución política del pueblo mexicano. México, UNAM, 1977, p. 15

NUCLEOS TEMÁTICOS

Introducción

Corresponde a este capítulo presentar lo que en alguna forma yo llamaría las obsesiones poéticas de OP. Son las constantes de su creación artística. Unas son camino hacia las otras, unas son más intensamente tratadas que otras, pero todas, encierran la semilla de la ideología que sustenta la obra del escritor. Partiendo de aquí, este apartado se dividirá en dos secciones: los núcleos temáticos secundarios y los núcleos temáticos fundamentales.

Núcleos temáticos secundarios

El hombre, esencia de dualidades que lo cruzan, lo abruman y lo constituyen, vive tan íntimamente su condición, que pasa de un polo a otro con una profunda naturalidad: vertical en la vigilia, en el caminar y en la actividad pensante del día; duerme en su horizontalidad como escuchando la tierra que lo atrae y lo convierte en "simiente de sueños". Su figura erecta se cubre de luz que proyecta su sombra sobre el suelo y lo sigue horizontalmente adherida a él, recordándole a cada paso que da, su esencial desdoblamiento.

Todo este material "diario", "cotidiano" que los seres humanos vivimos casi sin darnos cuenta, pasa a ser material poético en la obra de OP así como en la obra de otros escritores que acentúan el impacto de sus descubrimientos. Yo solamente analizaré en Paz, tres núcleos temáticos que me servirán de introducción para el estudio de los que yo considero temas centrales relacionados con la polaridad y la unidad; estos núcleos introductorios son: la sombra, el espejo y el eco; dos visuales y uno auditivo.

La sombra

Es uno de los primeros descubrimientos de la imagen de la dualidad cuando somos niños. La impresión que nos produce suele durar toda la vida como un momento decisivo, existencial de nuestras experiencias humanas. Fruto de luz, no-luz, nuestra sombra corre pegada a nuestro cuerpo y nos dice que "algo" es y no-es nuestro yo. El espejo proyecta nuestro otro yo luminoso y transparente, la sombra nos lo da opaco y oscuro; pero ambas proyecciones se mueven al compás cronométrico y dinámico de nuestro yo.

La sombra - y como más adelante lo veremos con el espejo - son en OP motivos existenciales de búsqueda, desasosiego, lucha:

piso días, instantes caminados,
 piso los pensamientos de mi sobra,
 piso mi sombra en busca de un instante, (1)

Como el ser, la sombra se destroza ya que es su proyección:

voy por tus pensamientos afilados
 y a la salida de tu blanca frente
 mi sombra despeñada se destroza,
 recojo mis fragmentos uno a uno
 y prosigo sin cuerpo, busco a tientas, (2)

Sus reflexiones existenciales sobre el hombre, "el sin raíces", "puente", "arco":

tendido sobre la nada, en sí mismo anudado, hecho haz, y no
 obstante partido en dos desde el nacer, peleando
 contra su sombra, corriendo siempre tras de sí, disparado,
 exhalado, sin jamás alcanzarse, (3)

En los juegos infantiles de varias culturas existen alusiones a la sombra de la cual no podemos huir hasta que ella se disuelve en las sombras de la noche o las de la muerte. Niños y hombres primitivos sienten en la sombra una suerte de misterio que los persigue y los acusa. De aquí nacen leyendas, mitos y sobre todo, culto al que Paz alude; cuando estudia a López Velarde, toma de él algunas palabras:

Respeto por igual al físico que ve en su sombra la propagación de la luz... y al salvaje que rinde culto a su propia sombra. (4)

Es decir, mundo antiguo y mundo moderno se tocan al hablar de la sombra, pero ésta ocupará siempre junto al hombre un lugar que le recordará en silencio y en asombro la existencia de su otredad:

La sociedad no se reconoce en el retrato que le presenta la literatura; no obstante, ese retrato fantástico es real: es el del desconocido que camina a nuestro lado desde la infancia y del que no sabemos nada, salvo que es nuestra sombra (o somos nosotros la suya?) (5)

Estos últimos conceptos de Paz se parecerían a una reflexión sobre el cuadro extraordinario de Remedios Varo llamado "Fenómeno"; en él, la artista presenta la gran interrogante sobre la otredad, ¿dónde está la realidad de nuestro yo, en nuestra figura humana o en la sombra que se levanta y camina delante de nosotros?

1. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 240
2. Ibid., p. 239
3. Ibid., p. 225
4. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 110
5. Octavio Paz, "América latina y la democracia" en Vuelta, núm. 67, jun, 1982, p. 38

La pintura ha sido en OP motivo de importantes ensayos. Duchamp, uno de sus artistas predilectos, ocupa un lugar relevante dentro de sus comentarios. El que sigue me parece muy apropiado para el tema de este capítulo:

Duchamp decía: si un objeto de tres dimensiones proyecta una sombra de dos dimensiones, deberíamos imaginar ese objeto desconocido de cuatro dimensiones cuya sombra somos. Por mi parte, me fascina la búsqueda del objeto de una dimensión que no arroja sombra alguna. (6)

¿Es el zenit existencial? ¿Es la plenitud constantemente buscada por OP? Se realiza en ese anhelo aquella imagen trazada por Ramón Xirau:

En su zenit, el sol no permite sombras, no permite cambios ni alteraciones. Todo es presencia. (7)

La presencia buscada en todo momento de la obra de Octavio Paz.

El espejo

Es una de las invenciones mágicas y felices para el hombre en cuanto que por medio de una superficie de luz sobre sombra, se realiza el desdoblamiento del ser que en él se mira. La imagen virtual e inasible, es el otro yo que está allá, del otro lado; es una de las múltiples caras y reflejos a los que el hombre se enfrenta al caminar por la vida y que desafían al yo de acá, de este lado. Es pues el espejo una complicada red de dualidades, su esencia le viene de una mezcla de contrarios. De aquí que OP considere y especifique su naturaleza:

en cada espejo yace un doble,
un adversario que nos refleja y nos abisma; (8)

Las palabras anteriores de Paz tienen un gran contenido. El adjetivo distributivo cada le confiere a espejo una fuerza numérica universal y al mismo tiempo individual, esto es, todos los espejos contienen el doble del que se mira en su reflejo luminoso, pero también, cada espejo refleja en forma particular al que se mira en sus profundidades. Esto es abrumadoramente cierto si lo analizamos con detenimiento, cada espejo posee una forma única de reflejarnos.

OP usa el verbo yacer refiriéndose al doble. Yacer es un verbo estático, inmóvil, referido con frecuencia al sueño, pero sobre todo, a la muerte. Hay una profundidad significativa de un estar ahí - estar es un verbo perfectivo - define una actitud muy en consonancia con "un adversario". Tal parece que nuestro doble, fijo en su inmovilidad, nos desafía, nos reta, de esto se deriva el que su presencia, aunque

6. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 71

7. Ramón Xirau, Mito y poesía, p. 203

8. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 220

virtual e intocable, nos abisme. OP ha dado a espejo una de sus más terribles definiciones fundamentada en el carácter intrínseco que lo constituye. ¡Cuántas veces al contemplar nuestra imagen en el espejo, nos invade la sorpresa, la reflexión, el reclamo, la angustia, la ansiedad, todos ellos abismos insondables del ser humano!

OP ha trascendido, profundizado siempre, la naturaleza del espejo. Como muy acertadamente lo estudia Julio Requena en un ensayo, OP se acerca en el tratamiento sobre el espejo a la cosmogonía azteca. Para los mexicas, Tezcatlipoca, el Espejo Humeante, representa el universo "en el cual el hombre no puede verse ni distinguir con claridad". (9)

Me parece muy importante este acercamiento de OP a la cosmovisión náhuatl. Ahí tendrían explicación muchos momentos trascendentes del carácter existencial que OP le da al espejo dentro de su poesía. Vimos en el análisis de "Cuatro chopos" que OP utiliza la palabra espejos como una resultante de su búsqueda de la realidad. Lo que vemos, lo que escuchamos, lo que palpamos de la realidad, nos llega por el reflejo del universo en un Espejo Humeante. De cuanto existe sólo tenemos "niebla" "eclipses" "reflejos" que sólo son una visión empañada de la realidad; "un velo ilusorio envuelve la naturaleza" (10) "Tezcatlipoca, El Espejo Humeante, impera por doquier, deformando toda cosmovisión" (11)

Esto explicaría las alusiones angustiosas con que Paz habla del espejo:

Oh Mundo, único engaño verdadero,
¿soy tu sueño,
el espejo en que miras tu figura,
la conciencia de ti, de tu apariencia? (12)

o en aquel momento más desesperanzado:

¡Todo es espejo
Tu imagen te persigue! (13)

Si el agua, espejo vivo de la naturaleza, también puede engañarnos en el reflejo de nuestra imagen, ¿qué nos queda para obtener con claridad el doble que somos?:

pregunto, ya desnudo:
me voy borrando todo,
me voy haciendo un vago signo sobre el agua
espejo en un espejo. (14)

9. Julio Requena, "Poética del tiempo" en Aproximaciones a Octavio Paz, p. 45
10. Ibidem., p. 46
11. Ibidem.
12. Ibidem., p 47
13. Ibidem.
14. Ibidem., pp. 47-48

De ahí que "Piedra de sol", poema tan injertado en la visión cosmogónica azteca, encierre alusiones a la vida humana cargadas del dolor, de la impotencia del hombre para ver con claridad el diario caminar del tiempo:

no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada, (15)

Como muy atinadamente lo señala Carlos Magis, OP clama que ni aún el amor, "el goce de la posesión del otro y la angustia de la alienación por el otro" es capaz de iluminar la visión del mundo del poeta. El espejo, los espejos son la mejor imagen para representar estas circunstancias engañosas:

tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas. (16)

La imagen poética del espejo impresionó a OP desde sus primeras creaciones. "Espejo", poema de Puerta condenada, 1938-1946 ya contiene ese fondo sombrío que caracteriza los poderes del espejo que no devuelve luz y verdad, sino ilusiones y mentira:

y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara mi rostro. (17)

El espejo no será jamás el instrumento de autoconocimiento y ahondamiento del yo auténtico que guardamos dentro y al que buscamos anhelosamente:

Frente a los juegos fatuos del espejo
mi ser es pira y es ceniza,
respira y es ceniza. (18)

La única forma de llegar a la realidad, al goce de su presencia, es la destrucción del espejo que nubla nuestra visión. "Fuente", un poema de exaltación a la plenitud de la luz que rodea la presencia encierra este momento decisivo de desaparición del espejo:

15. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 240

16. Me refiero en estas citas a: Carlos Magis, "El símbolo en La estación violenta de Octavio Paz" en Aproximaciones a Octavio Paz, p. 150

17. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 56

18. Ibidem.

Todo es presencia, todos los siglos son este Presente

. . .
 Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco, todo es ojo,

. . .
 el presente, estalla
 como un espejo roto al mediodía, como un mediodía roto
 contra el mar y la sal.- (19)

Y este otro gran momento de "Mutra":

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: (20)

El eco

La sombra, el espejo, han sido instrumentos poéticos visuales, por medio de ellos, OP entra en el análisis de la dualidad, de la otredad, parte esencial de la estructura de su obra. Los ojos del poeta, abiertos siempre al diario acontecer del cosmos, encuentran en cada objeto, en cada fenómeno, un motivo de canto humano. Es también el oído otro de los muy eficaces elementos de acercamiento a la dualidad, a la poesía. Ver, oír, dos grandes rutas para llegar a la realidad. Viene ahora otro imborrable descubrimiento de nuestra infancia: el eco. OP nos narra el momento de esta sorpresa que es el fenómeno acústico de la dualidad, vivencia que nos inicia en la profunda relación del hombre con la naturaleza. No hay que olvidar que los griegos divinizaron el eco, es decir, quisieron que una voz repetitiva, encarnada en una ninfa, permaneciera viva en todas partes.

El interlocutor de una "Conversación con Octavio Paz", Edwin Honig, termina una intervención diciendo: "El momento en que uno se encuentra a solas con la creación". Entonces Octavio Paz en un rasgo de continuidad del pensamiento le dice:

Con nuestra alma. Cuando el cazador habla con la noche y los espíritus, se habla a sí mismo. El lector, el oyente es ... uno mismo. En Méjico solía ir de excursión - cuando era niño - ... y cuando nuestro valle aún era hermoso y no estaba contaminado como lo está ahora. En aquellos tiempos era magnífico recorrerlo. A veces yo lanzaba un grito y oía su eco, sólo eso, su eco. Descubrí entonces nuestra inmensa soledad en la naturaleza. (21)

19. Ibid., p. 217

20. Ibid., p. 223

21. Edwin Honig, "Conversación con Octavio Paz" en Revista de Occidente, tercera época, núm. 18, abr., 1977, p. 9

Esta referencia vivencial de OP es muy importante y lleva implícitas varias ideas básicas aplicables a su obra. Paz nos habla una vez más de un recuerdo de su infancia. Sus años de niño están muy integrados a su creación literaria. En él se hacen verdad sus propias palabras:

el artista es el hombre que no ha sepultado enteramente a su niñez. (22)

Segundo, en sus palabras se siente el goce que el niño experimenta al oír a través del eco, sus palabras, sus gritos. Actitud que conlleva una atención profunda de silencio para escuchar los ruidos, los sonidos de la naturaleza. En un extraordinario poema, "Cuento de dos jardines", OP describe esta actitud del poeta, y del niño que perdura en sus recuerdos, frente a la soledad de la noche:

El calor
Era una mano inmensa que se cerraba.
Se oía
El jadeo de las raíces,
La dilatación del espacio,
El desmoronamiento del año. (23)

Junto a la percepción de los ruidos de cuanto nos rodea, viene el pasmo de nuestra "soledad". Esta "inmensa soledad con la naturaleza", nos lleva al abismo de la soledad "con nuestra alma", estado idóneo y propicio para el desdoblamiento:

Otro espacio
Otro tiempo en el tiempo.
. . . .
El mundo se entreabrió:
Yo creí que había visto a la muerte
Al ver
La otra cara del ser,
La vacía:
El fijo resplandor sin atributos. (24)

Tercero, la actitud de escuchar es esencial para la poesía. El oído son "los ojos" del poeta; en esta repetida sinestesia OP acumula sus poderes sensoriales. Las palabras de Paz en esta Conversación que analizamos son muy directas:

Los signos emiten significados - esa es su función-, en la poesía, los atributos materiales del signo, especialmente el sonido, son igualmente esenciales. En poesía, el sonido es inseparable del sentido. Un poema es la fusión del aspecto sensual, físico del

22. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 178

23. Octavio Paz, Ladera este, p. 134

24. Ibid. pp. 130 y 132

lenguaje y su aspecto mental, ideal.

. . .

La poesía siempre ha sido hablada. El habla se oye, no se lee. (25)

Ojos, oídos son el "veo" y el "oigo" de "Cuatro chopos". Su estudio y su presencia nos hablan una vez más de la gran coherencia de la obra de Octavio Paz, del Poema único que es toda su creación artística.

NÚCLEOS TEMÁTICOS FUNDAMENTALES

LA OTREDAD

Lo otro no existe; tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad= realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno.

Antonio Machado

1950 es el año de la aparición de El laberinto de la soledad, libro fundamental que va precedido por las palabras anteriores de Antonio Machado; este escritor, como Octavio Paz, armoniza el hilo filosófico - eje profundo de sus obras - con el impulso poético de un intenso lirismo. El hecho de que OP haya mantenido en su libro a lo largo de casi 35 años, las referencias de Antonio Machado a la otredad - que es una imposición de su existencia sobre el racionalismo - nos muestra la importancia que le concede a esta fuente perenne de significado que integra vitalmente a su poesía y a sus ensayos.

El presente capítulo es un intento de análisis de las variantes principales que OP le da a la otredad. El fondo - diríamos teórico - de la estructura de este capítulo, se encuentra en una clara subdivisión que hace Ramón Xirau sobre OP al estudiar en su obra las raíces de la soledad humana:

Paz concibe al hombre como un ser inicialmente completo. Pero este ser total se nos presenta casi siempre dividido, caído, roto en su centro. Seres a medias, incompletos, heridos por el tiempo,

nos dirigimos a buscar "la mitad perdida" que debemos alcanzar si queremos ser hombres completos. La realización de nuestro ser completo se manifiesta en cuatro experiencias privilegiadas: la imagen poética, el amor, lo sagrado, el significado que reside donde no alcanzan los sentidos verbales o intelectuales. (26)

Las últimas palabras de Ramón Xirau nos llevan a un momento importante de El arco y la lira:

Si el hombre es un ser que no es, sino que está siendo, un ser que nunca acaba de serse, ¿no es un ser de deseos tanto como un deseo de ser? En el encuentro amoroso, en la imagen poética y en la teofanía se conjugan sed y satisfacción: somos simultáneamente fruto y boca, en unidad indivisible. (27)

El estudio y las ejemplificaciones de las cuatro grandes experiencias humanas y artísticas - que como puente nos llevan al encuentro de la otredad, el doble, el otro yo, lo Otro - formarán el contenido de este capítulo que reviste una gran importancia porque forman parte de la ideología que permea toda la obra de OP. Son:

1. la imagen poética
2. el amor, el encuentro amoroso
3. lo sagrado
4. aquello que está más allá de los sentidos verbales o intelectuales.

Esta es la corriente interna que mantiene viva la esperanza de "un caminar entre espesuras" (28) para llegar adonde "Todo es Presencia", (29).

La imagen poética

Cada imagen - o cada poema hecho de imágenes - contiene muchos significados contrarios, a los que abarca y reconcilia sin suprimirlos.

Octavio Paz (30)

Al hacer el estudio de "Cuatro chopos" se analizaron los especiales poderes de la imagen poética, en particular, aquellas imágenes que conforman el poema; ahora se extenderá un poco más el horizonte sobre las posibilidades que el arte, a través de la imagen, le confiere al poeta en su búsqueda de la otredad. La base de esta posibilidad se encuentra en la condición misma de la mente humana, de otra manera, nosotros, lectores u oyentes de poesía, no podríamos jamás descodificar la palabra poética:

26. Ramón Xirau, Mito y poesía pp. 201-202
27. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 136
28. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 237
29. Ibid., p. 217
30. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 98

En nuestra vida cotidiana - también en nuestro pensamiento lógico - distinguimos entre lo "uno" y lo "otro". Lo que nos dice la experiencia poética es que lo "uno" es lo "otro", que han cesado las oposiciones, que estamos en abierta comunicación con nosotros mismos y con el mundo que nos rodea. Por ello puede escribir Octavio Paz que la poesía es "entrar en el ser". (31)

Siendo una de las riquezas de OP el manejo de las imágenes, nos vemos obligados a ir constantemente de lo "uno" a lo "otro" y hacer un ejercicio permanente de unificación, identificación, asimilación de los dos elementos. Lo hacemos y logramos especialmente por medio de la fuerza intrínseca del verbo ser - forma expresiva de la esencia, de la naturaleza y de la existencia de los seres y las cosas-. Al mismo tiempo, y en la imagen poética es fuente de su intenso poder, las formas del verbo ser, son fórmulas de ilación o cópula entre dos representaciones que el entendimiento compara. El verbo estar es otro gran elemento sintáctico para la creación de la imagen poética.

Los principales momentos en que hay un uso expreso o tácito del verbo ser para ir de lo "uno" a lo "otro", y en donde su asimilación se hace a través de la imagen poética para referirse a la otredad, pueden ser representados por los siguientes ejemplos:

La conciencia, la transparencia traspasada,
la mirada ciega de mirarse mirar; (32)

una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la Contemplación, hasta que los tres son uno - se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje. (33)

Pero también las piedras pierden pie, también las piedras son imágenes,
y caen y se disgregan y confunden y fluyen con el río que no cesa.

También las piedras son el río. (34).

OP utiliza igualmente el verbo estar en sus distintas funciones y significados: existir, hallarse, permanecer en un lugar, situación, condición; expresa las acciones acabadas, perfectivas. El verbo estar tiene una fuerza dentro de las imágenes poéticas para expresar la otredad, el desdoblamiento:

31. Ramón Xirau, op. cit., p. 202

32. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 219

33. Ibid., pp. 150-151

34. Ibid., p. 224

La otredad está fundamentada en "nuestra falta de ser". (35)

Me vi cerrar los ojos:
 espacio, espacio
 donde estoy y no estoy. (36)

Una imagen de la búsqueda incesante para llegar al encuentro:

Lo visible y palpable que está afuera
 Lo que está adentro y sin nombre
 A tientas se buscan en nosotros (37)

Con el verbo implícito:

A mi vivir atado
 y desasido de mi vida (38)

Y uniendo los dos verbos como elementos esenciales y complementarios de la significación de la otredad:

Más allá de nosotros,
 en las fronteras del ser y el estar
 una vida más vida nos reclama. (39)

Le habla a la Hermosura que, oculta y escondida, solamente sabemos que está ahí, que existe aun cuando no podamos tocar su realidad. Las imágenes son una descripción de lo que ella es, de nuestra imposibilidad de llegar a su presencia:

Niegas al sueño en pleno sueño,
 Desmientes al tacto y a los ojos en pleno día.
 Tú existes de otro modo que nosotros,
 No eres la vida pero tampoco la muerte.
 Tú nada más estás,
 Nada más fulges, engastada en la noche. (40)

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero sólo se ha tratado en esta sección de reunir aquellos que pueden ilustrar lo que Ramón Xirau llama "experiencias privilegiadas" para manifestar "la realización de nuestro ser completo". La imagen poética, su carácter sutil y trascendente, permite al poeta y al lector penetrar por aquellas zonas de la otredad que por su hondura están vedadas a quienes no tienen la sensibilidad del arte y del deseo - "el hombre es un ser de deseos" - ferviente de llegar a la Realidad y sus múltiples manifestaciones:

35. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 83
36. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 144
37. Ibid., p. 125
38. Ibid., p. 55
39. Ibid., p. 119
40. Ibid., p. 132

En el mundo de la imaginación las cosas y los seres son más íntegros y enteros; la palabra no oculta sino revela. (41)

El amor

Todo amor es, así sea por una fracción de segundo, contemplación de un abismo.

Octavio Paz

Amor, un impulso que nos proyecta fuera de nosotros mismos y, al mismo tiempo, una fuerza que nos hunde en la profundidad de nuestro propio ser. El movimiento permanente y sin descanso del amor, su fijeza contemplativa en el centro de sus deseos, hacen de este sentimiento, el objeto inacabable, ilimitado de la poesía. Este doble aspecto de opuestos y complementarios del amor, apasiona a OP y es parte integrante de su obra total. (42)

Dos son en mi opinión los puntos de referencia que, así considerado, tiene el amor dentro de la obra de Paz:

1. el ser en relación con "el otro"
2. el amor y la libre elección de "el otro"

El ser en relación con "el otro"

Uno es el tremendo descubrimiento de nuestro yo interno, de nuestro doble, como un movimiento hacia adentro del ser, y otro, no menos terrible y pleno de emotividad, es el descubrimiento de "el otro" como un movimiento opuesto al anterior, hacia afuera de nuestro ser. Este último tiene en OP, momentos muy claros de su encuentro:

Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe.
(43)

¿Qué es lo que nos lleva al encuentro con el otro? "¿Cuál es el significado de lo que se llama destino, casualidad o, para emplear el lenguaje de Hegel, azar objetivo?" (44):

... estoy seguro de que la mayoría respondería que ese encuentro capital, decisivo, destinado a marcarnos para siempre con su garrá dorada, se llama: amor, persona amada. Y ninguno de nosotros podría afirmar con entera certeza si ese encuentro fue fortuito o necesario. Los más diríamos que, si fue fortuito, tenía toda la fuerza inexorable de la necesidad; y, si fue necesario,

41. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 199
42. El erotismo, que en Paz ocupa una gran parte de su obra, será motivo de un capítulo especial dada su amplitud e importancia.
43. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 191
44. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 146

poseía la deliciosa indeterminación de lo fortuito. (45)

Tras el descubrimiento vienen todas las consecuencias y reacciones que van de sorpresa en sorpresa:

Dichoso o infeliz, satisfecho o desdeñado, el que ama debe contar con el otro, su presencia le impone un límite y lo lleva así a reconocer su finitud. (46)

Esta limitación que impone el otro es una imposición ontológica porque están frente a frente dos conciencias, dos libertades, dos "centros" insondables. Esta es una de las grandes finitudes que el amor le plantea al ser humano. OP está consciente de esta realidad metafísica. "Mi vida con la ola" contiene agudas interpretaciones de estas fronteras íntimas del ser. Un solo fragmento ilustraría esta profunda y compleja situación:

Pero jamás llegué al centro de su ser. Nunca toqué el nudo del ay y de la muerte. Quizá en las olas no existe ese sitio secreto que hace vulnerable y mortal a la mujer, ese pequeño botón eléctrico donde todo se enlaza, se crispa y se yergue, para luego desfallecer. Su sensibilidad, como la de las mujeres, se propaga en ondas, sólo que no eran ondas concéntricas, sino excéntricas que se extendían cada vez más lejos, hasta tocar otros astros. (47)

Pero el amor, cuando es amor, supera todas las diferencias porque sabe que el cosmos es su mejor representación; en él, lo finito se vuelve infinito:

En el amor no hay formas
sino tu inmóvil nombre, como estrella.
En sus orillas cantan
el espanto y la sed de lo invisible. (48)

El amor y la libre elección de "el otro"

Una de las principales preocupaciones humanas y poéticas de OP la constituye el concepto y las aplicaciones de la palabra libertad. Tratándose del amor, el grado de preocupación de lo que significa un ser libre, aumenta considerablemente. OP es muy específico al determinar la libertad en ambas partes: la del ser que elige, y el carácter de libertad que posee el ser a quien se elige:

45. Octavio Paz, Las peras del olmo, pp. 146- 147
46. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 100
47. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 168
48. Ibid., p. 26

El azar objetivo es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad. (49)

En otra de sus obras expone esta misma idea, clara señal del refuerzo de su convencimiento sobre esta base social y filosófica:

El amor es la revelación de la libertad ajena y nada es más difícil que reconocer la libertad de los otros, sobre todo la de una persona que se ama y desea. (50)

Hay en Paz una insistencia en esta cualidad tan noble del amor aunque tan difícil de alcanzar en su realización vital:

... la unión, fin último del amor, sólo puede lograrse si se reconoce que el otro es un ser diferente y libre: si nuestro amor, en lugar de abolir esa diferencia, se convierte en el espacio para que ella se despliegue. La unión amorosa no es identidad (si lo fuese seríamos más que hombres) sino un estado de perpetua movilidad como el juego o, como la música, de perpetuo acordarse. (51)

Otro de sus importantes libros de ensayos, Corriente alterna, al incluir estos mismos conceptos, no hace más que testimoniar el principio poético que hay en las palabras de Lotman: "ninguna de las repeticiones se presentará como casual respecto a la estructura".

El amor es un sentimiento que sólo puede nacer ante un ser libre que puede darnos o retirarnos su presencia. (52)

OP remontó hasta la antigüedad - Roma - la vida de esta ideología sobre la libertad:

la gran ciudad presintió el amor, el diálogo espiritual y corporal entre dos seres libres. (53)

Por estas razones, OP se rebela frente a la deformación que puede tener la libertad en las sociedades:

el amor no es la libertad sexual sino la libertad pasional: no el derecho a ejercer una función fisiológica, sino la libre elección de un vértigo. (54)

De todos los textos anteriores se desprenden varias conclusiones fundamentales; en primer lugar, "la fidelidad a esa elección". OP hace suyas, a través del comentario, las palabras de André Breton:

49. Octavio Paz, Las veras del olmo, p. 147

50. Octavio Paz, Cuádrivio, p. 191

51. Ibid. p. 192

52. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 14

53. Ibidem.

54. Ibid., p. 15

Lo mejor de su obra, la prosa tanto como la poesía, son las páginas inspiradas por la idea de elección y la correlativa de fidelidad a esa elección, sea en el arte o en la política, en la amistad o en el amor. Esta idea fue el eje de su vida y el centro de su concepción del amor único: resplandor de la pasión tallado por la libertad, diamante inalterable. (55)

La segunda conclusión es la exaltación a las grandes significaciones que se desprenden de la unión amorosa cuando ésta reúne todo aquello que la hace un verdadero y feliz encuentro de "el otro". De aquí podríamos aducir una serie de fragmentos, tomados de ensayos y poemas, que son cantos a la pasión amorosa, a la realización de la plenitud del ser, a la naturaleza y al cosmos que son una gran imagen del amor. Al hablar de este sentimiento, hay un "fluir vivo de imágenes" (56) en el lenguaje de Paz:

la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza. ¿El agua es femenina o la mujer es oleaje, río nocturno, playa del alba tatuada por el viento? Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo. Contra viento y marea he procurado ser fiel a esta revelación; la palabra amor guarda intactos todos sus poderes sobre mí. (57)

Estos conceptos serían como el fondo poético que sustentan los fragmentos de los poemas que siguen y que considero como una síntesis de la interpenetración de la pareja:

Entro por tus ojos
Sales por mi boca
Duermes en mi sangre
Despierto en tu frente (58)

o la renovación constante que es la persona amada, lo irrepetible de su presencia en cada momento:

Nunca eres la misma
Acabas siempre de llegar
Estás aquí desde el principio (59)

55. Ibid., p. 62

56. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 67

57. Octavio Paz, Corriente alterna, pp. 58-59

58. Octavio Paz, Salamandra, p. 78

59. Ibid., p. 79

La felicidad de la unión amorosa:

allá los cuerpos enlazados se pierden en un bosque de árboles transparentes,
bajo el follaje del sol caminamos, amor mío, somos dos reflejos que cruzan sus aceros, (60)

Por último, un ejemplo que puede resumir la significación que aquí hemos estudiado sobre el amor como encuentro de el otro, como complementación y como unión:

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 nombres (61)

Solamente la poesía es equiparable al amor porque solamente ella puede llegar a la realidad de la realidad que es el amor:

Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión; ayer, hoy y mañana dejan de tener significado: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora.
(62)

Esto es, "Sin amor no hay poesía". (63)

Lo sagrado

la búsqueda de Paz es en esencia religiosa.

J.M. Cohen (64)

Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre.

Octavio Paz (65)

Las palabras de J.M. Cohen serían toda una fuente de investigación y análisis para establecer bases y conceptos. La presencia explícita de lo sagrado, de lo divino adquiere en Paz diversos matices: como un relampagueo sobre la niebla, a veces se deja sentir una nostalgia, en otras ocasiones como un rechazo, en ciertos momentos parece el

60. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 228

61. Octavio Paz, Ladera este, p. 127

62. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 148

63. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 91

64. Julio Requena, "Poética del tiempo" en Aproximaciones a Octavio Paz, p. 51

65. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 96

cansancio de una búsqueda inútil, sólo en muy contadas frases hay un deseo de encuentro, un anhelo de que "exista". En lo más hondo hubo una fe que la vida y las circunstancias fueron cubriendo, casi sepultando:

Dios ha desaparecido de nuestras experiencias vitales y las nociones de objeto, substancia y causa han entrado en crisis. (66)

Aflora esta fe en expresiones que se pierden por su pequeñez y su escaso número. Las apreciaciones anteriores hechas en líneas muy generales sirven únicamente de introducción al estudio de lo sagrado. Aquí sólo quiero hacer la referencia - que yo considero muy directa - al nombre que Paz le da a lo sagrado, a la teofanía como él la nombra, y que, en concordancia con el tema de la otredad es "lo Otro". Otro con mayúscula como él lo hace. En El arco y la lira me parece que se encuentra la esencia de esta ideología, pero OP no desperdicia la oportunidad de hacer alusiones a él en algunos más de sus libros.

Cómo define Octavio Paz "lo Otro"

Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. (67)

Es un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser. (68)

Importante en estas dos definiciones seleccionadas, es destacar el uso de ser como sustantivo y como verbo, con las dos formas, la afirmativa y la negativa, ésta última para enaltecer y reafirmar la primera. Ser adquiere así, la significación de plenitud, de presencia viva:

El universo se vuelve abismo y no hay nada frente a nosotros sino esa Presencia inmóvil, que no habla, ni se mueve, ni afirma esto o aquello, sino que sólo está presente. (69)

Actitud del hombre frente a "lo Otro"

Octavio Paz expresa este encuentro llenándolo de los sentimientos y estados de ánimo más diversos y opuestos:

Asombro, estupefacción, alegría, la gama de sensaciones ante lo Otro es muy rica.

. . .
Repulsión y fascinación. Y luego, el vértigo: caer, perderse,

66. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 161

67. Ibid., p. 129

68. Ibid., p. 130

69. Ibidem.

ser uno con lo Otro. Vacíarse. Ser nada: ser todo: ser. (70)

Ante la teofanía, esto es, la revelación de la divinidad, caben actitudes de la más variada índole. La más trascendente es la unión con "lo Otro":

La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad.
(71)

Idea que OP expresa en otra de sus obras:

Sentimiento de encontrarse ante "lo otro", esto es, ante algo ajeno a nosotros y que nos repele pero que, sin embargo, nos invita a dar un paso adelante y confundirnos con su ser. (72)

Por otra parte, la relación entre "lo Otro" y lo divino está claramente expresada en las palabras de Paz:

La experiencia de lo sobrenatural es la experiencia de lo Otro.
(73)

pero, ¿cómo podremos llegar a esa unión a esa "experiencia" vivificadora, o como Paz la llama a "esa Presencia que comprende todas las presencias"? (74)

En muchos poemas y parte de sus ensayos, OP habla de "la otra orilla", la expresión está íntimamente unida a "lo Otro". Con especial cuidado, la frase - como un eco semántico - lleva por la repetición, su significado profundo a varios textos de Paz. En El arco y la lira, "La otra orilla" es un capítulo dedicado fundamentalmente al estudio de "lo Otro". Su sentido es trascendente, y su fuente, oriental. "Cuento de dos jardines" del libro Hacia el Comienzo - título que es todo un sistema de búsqueda - nos lo descifra en parte:

¿Qué nos espera en la otra orilla?

Pasión es tránsito:

La otra orilla está aquí

Luz en el aire sin orillas:

Prajnaparamita,

Nuestra Señora de la Otra Orilla, (75)

¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría ... ¿Qué es Paramita?:
la otra orilla alcanzada...

. . .

70. Ibid., pp. 132-133

71. Ibid., p. 133

72. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 158

73. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 129

74. Ibid., p. 131

75. Octavio Paz, Ladera este, p. 139

Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla. (76)

Es decir, "lo Otro"; lo real, lo que nos produce asombro y alegría, nos atrae, es la "otra orilla", pero, ¿dónde está?

la experiencia de la "otra orilla" implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la "otra orilla" está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (77)

La poesía, a través de la imagen, es el velo que cubre la hermosura, la Presencia de "lo Otro"; la poesía es la voz humana que expresa los encuentros inencontrables al alcanzar la "otra orilla":

Allá del otro lado, se extienden las playas inmensas como una
mirada de amor,
allá la noche vestida de agua despliega sus jeroglíficos al
alcance de la mano,

. . . .
y en su centro vacío somos el ojo que nunca parpadea y la fijeza
del instante ensimismado en su esplendor. (78)

Si "lo Otro" es - como en tantas ocasiones sucede en la obra de OP - Presencia, instante, Presente, fijeza inmóvil, Principio, origen, Comienzo, Ser, realidad, ojo:

centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo. (79)

y su poesía no es sino un camino; una lucha, un anhelo por encontrarlo, entonces, "la búsqueda de Paz es en esencia religiosa".

Más allá de los sentidos verbales e intelectuales

El signo, cualquiera que sea, tiene la propiedad de llevarnos más allá, siempre más allá. Un perpetuo hacia ... que nunca es un aquí. Lo que dice la escritura está más allá de lo escrito. (80)

Con toda verdad, Ramón Xirau ha señalado la última de las cuatro experiencias privilegiadas para la realización de nuestro ser completo en

- 76. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 122
- 77. Ibid., pp. 122-123
- 78. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 228
- 79. Ibid., p. 236
- 80. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 51

"el significado que reside donde no alcanzan nuestros sentidos verbales e intelectuales".

Este principio filosófico-poético tiene su asiento en las condiciones mismas de nuestra naturaleza humana: búsqueda de lo que hay detrás de los datos que nos proporcionan los sentidos; el poder natural de la mente para trascender tiempo y espacio; pero sobre todo, el anhelo igualmente natural de encuentro con un "algo", un "alguien" que está siempre "más allá" de los signos y que en muchas ocasiones OP llama "presencia" y a veces, "Presencia".

El contenido de este apartado no sería otra cosa que un abrir la puerta a un abismo de teoría literaria. La ciencia lingüística contemporánea en muchos momentos, sobre todo al hablar de poesía, no hace más que concluir con limitaciones, con cautela; nunca puede ir más allá sin aventurarse y arriesgarse. La palabra como arte, como expresión artística es otra cosa. Lotman señala con claridad este problema:

El arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad un servicio insustituible al alcanzar uno de los aspectos más complejos y aún no del todo aclarados del conocimiento humano. (81)

Sin duda ninguna, OP es, entre los escritores hispanoamericanos contemporáneos, uno de los que más han intentado ahondar en los secretos de la palabra como poder, como fuerza, como misterio develador de un más allá del sonido y de la idea, de la Idea. La palabra de OP es un instrumento de investigación de la Palabra, de sus posibilidades y rebeldías en el campo del arte. Sus obras, y algunas como El signo y el garabato son búsqueda en el mundo del significado, de la significación:

Al extirpar el significado, el signo se vuelve garabato. (82)

Podríamos partir de la condición misma del hombre en Paz:

El hombre como un signo entre los signos del cosmos. (83)

Esto es, el hombre, y todo cuanto le rodea, no son otra cosa que "río de signos" (84) que hay que leer, interpretar. Cuanto nos envuelve es lenguaje que "toca" y hace vibrar cada uno de nuestros sentidos y facultades:

Vivimos inmersos en un lenguaje que no sólo es verbal sino musical y visual, táctil y olfativo, sensible y mental. (85)

81. Yuri K. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 13

82. Octavio Paz, El signo y el garabato, pp. 205-206

83. Ibid., p. 183

84. Ibid., p. 205

85. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 68

Esta inmersión es la que va dando "sentido" a ese mundo infinito en el cual nos movemos:

Como los cuerpos, el lenguaje produce y se reproduce; en cada sílaba late una semilla (bija) que, al actualizarse en sonido, es una vibración que emite una forma y un sentido. (86)

Es el hombre el centro, el puente entre las cosas y el lenguaje, en él se adelgazan las formas para dar forma a la palabra:

Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje. (87)

A pesar de ser el hombre el creador del lenguaje, no alcanza el "sitio" a donde llega la palabra. Impregnada del poder espiritual que le comunicó el hombre, se convierte en el instrumento de un "más allá" que la trasciende. La palabra en poesía es, como dice Paz, "un perpetuo hacia" ese "más allá" porque "Lo que dice el poema está más allá del lenguaje". (88)

afirmo que la poesía es irreductible a las ideas y a los sistemas. Es la otra voz. No la palabra de la historia ni la de la antihistoria sino la voz que en la historia dice siempre otra cosa - la misma desde el principio. (89)

Poética y poesía en Octavio Paz hablan de ese mundo interior que es la vida misma dentro de las palabras:

Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras sino en aquello que se dicen entre ellas. (90)

Lo visible y palpable que está afuera
Lo que está adentro y sin nombre
A tientas se buscan en nosotros
Siguen la marcha del lenguaje
Cruzan el puente que les tiende esta imagen
Como la luz entre los dedos se deslizan (91)

La razón principal es que el lenguaje poético es una manifestación de la presencia:

- 86. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 49
- 87. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 56
- 88. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 148
- 89. Ibid., p. 105
- 90. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 5
- 91. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 125

El lenguaje, los signos, no son la presencia sino aquello que la señala, aquello que la significa. (92)

Es también el lenguaje un instrumento para el encuentro con la Otredad:

Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma verse; por ella me alcanzo y me sobrepaso, me contemplo y me cambio en otro - un otro yo mismo que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención. (93)

Todo escritor conoce estas profundas y terribles verdades; en carne propia experimenta sus personales y a la vez, universales limitaciones porque como dice Paz: "Donde termina el poema, comienza la poesía; la presencia no son los signos pintados que vemos sino aquello que invocan los signos", (94) de aquí que cada uno de los pensadores y poetas interprete ese "más allá del lenguaje":

Para unos hay un más allá del lenguaje al que sólo puede aludir el silencio (Wittgenstein) y tal vez la poesía (Heidegger); para los otros estamos encerrados en una malla de lenguaje a un tiempo transparente e irrompible (Pierce: "el significado de un símbolo es otro símbolo") o somos apenas un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma (Levi-Strauss). (95)

EL DOBLE, SU DESCUBRIMIENTO

En la intimidad, cada ser humano "descubre" en sus primeros años de vida, un "alguien" con el cual puede platicar, discutir, quejarse, angustiarse. Antonio Machado ha hecho universal su frase: "Converso con el hombre que siempre va conmigo". Este hombre interior, receptor de nuestras pesadumbres y alegrías, lleva diferentes nombres en las distintas culturas y religiones. OP le da básicamente tres nombres en su obra: la otredad, el doble, el otro. El texto en donde podemos ver estas diferentes denominaciones es el siguiente:

Cada pueblo sostiene un diálogo con un interlocutor invisible que es, simultáneamente, él mismo y el otro, su doble. ¿Su doble? ¿Cuál es el original y cuál el fantasma? Como en la banda de Moebius, no hay exterior ni interior y la otredad no está allá, fuera, sino aquí, dentro: la otredad es nosotros mismos. La dualidad no es algo pegado, postizo o exterior; es nuestra realidad constitutiva: sin otredad no hay unidad. Y más: la otredad es la manifestación de la unidad, la manera en que ésta se despliega. La otredad es una proyección de la unidad: la sombra con que peleamos en nuestras pesadillas; y a la inversa, la uni-

92. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 51

93. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 185

94. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 51

95. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 163

dad es un momento de la otredad: ese momento en que nos sabemos un cuerpo sin sombra - o una sombra sin cuerpo. (96)

El texto es fundamental porque además de definir este ser interno, hace una referencia específica a la unidad, esencia de sus preocupaciones ontológicas y poéticas.

¿Cuándo fue este descubrimiento? Hay una emoción muy profunda cuando OP habla de ese instante definitivo, "un día" de su vida de hombre y de escritor. Me parece que tres son los libros que guardan el recuerdo de esta vivencia: El arco y la lira, Pasado en claro y Ladera este. Los textos en donde se desborda la sensibilidad y la imaginación sobre este fenómeno, se encuentran en toda su obra, pero en los anteriormente señalados hay páginas explícitas que narran este momento clave de una vida. Las citas en las cuales pienso que está concentrada la alusión a esa realidad, son las que siguen:

Un día

el tiempo se rompió; fui doble .
Vértigo abstracto: hablé conmigo (97)

- como si al fin el tiempo coincidiese
consigo mismo y yo con él,
como si el tiempo y sus dos tiempos
fuesen un solo tiempo
que ya no fuese tiempo, un tiempo
donde siempre es ahora y a todas horas siempre,
como si yo y mi doble fuesen uno
y yo no fuese ya (98)

Las palabras anteriores pertenecen a la autobiografía poética de OP, escrita en 1975, pero El arco y la lira es de 1956 y ya en este libro, Paz le dedica un largo capítulo al estudio filosófico religioso de este profundo tema que lo apasiona. Seleccione de allí el texto que es el material de varios poemas:

Todos los días cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo hecho de ladrillo y tiempo urbano. De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos. Nunca los habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales. Su compacta realidad nos hace dudar: ¿son así las cosas o son de otro modo? No, esto que vemos por primera vez ya lo habíamos visto antes. En algún lugar, en el que acaso nunca hemos estado, ya estaban el muro, la calle, el jardín. Y a la extrañeza sucede la añoranza. Nos parece recordar y quisiéramos volver allá,

96. Octavio Paz, Posdata, pp. 110-111

97. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 30

98. Ibid., p. 31

a ese lugar en donde las cosas son siempre así, bañadas por una luz antiquísima y, al mismo tiempo acabada de nacer. Nosotros también somos de allá. Un soplo nos golpea la frente. Estamos encantados, suspensos en medio de la tarde inmóvil. Adivinamos que somos de otro mundo. Es la "vida anterior" que regresa.

(99)

He subrayado en los dos textos varias palabras que me servirán para profundizar algunos pensamientos. Hay la referencia a "un día", expresión de lo inesperado, lo indefinido, pero al mismo tiempo, manifiesta la seguridad de la existencia de "ese día" en la vida del protagonista interno de estas experiencias.

OP deja constancia muy precisa de un sentimiento, "añoranza", cuando habla de "un jardín". Este lugar ocupa muchas líneas en poemas que son verdaderos núcleos de significación. ¿Fue un jardín el sitio del descubrimiento de "el doble"? Los días de su infancia lo llevan - yo diría inconscientemente - a "ese jardín". En dos poemas que son centrales para la finalidad de este apartado, "Jardín con niño" de 1949 y "Cuento de dos jardines" de Ladera este de 1969, creo que están reunidas vida y poesía.

1975 con la autobiografía poética, ayuda a relacionar todo este material acumulado en los recuerdos:

Jardín ya maternal: su fiebre inventa bichos
que luego copian las mitologías.

Adobes, cal y tiempo:

entre ser y no ser los pardos muros. (100)

y más adelante:

El patio, el muro, el fresno, el pozo
en una claridad en forma de laguna
se desvanecen. Crece en sus orillas
una vegetación de transparencias. (101)

El jardín, el muro, el tiempo, la naturaleza - que aparecieron en el texto de El arco y la lira - están presentes en Pasado en claro. Constituyen el ambiente físico y espiritual del descubrimiento. Los versos de "Cuento de dos jardines" refuerzan estos elementos que la memoria poética trae y retrae como en un ritmo vital:

Una casa, un jardín,

No son lugares:

Giran, van y vienen.

99. Octavio Paz, El arco y la lira, pp. 133-134.
100. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 12
101. Ibid., p. 13

Sus apariciones

Abren en el espacio

Otro espacio,
Otro tiempo en el tiempo. (102)

. . .

Yo era niño
Y el jardín se parecía a mi abuelo. (103)

Después, el encuentro, el descubrimiento cuya marca no se borrará:

El mundo se entreabrió
Yo creí que había visto a la muerte
Al ver
La otra cara del ser,
La vacía:
El fijo resplandor sin atributos. (104)

Hasta aquí ha habido una referencia al jardín de Mixcoac "abandonado, cubierto de cicatrices". Es el jardín de los años de la infancia el que ha quedado grabado por los descubrimientos y por una profunda soledad: "Los pinos me enseñaron a hablar solo". Viene luego una pausa poética y temporal: "Después no hubo jardines", a la que sucederá la expresión que hemos visto repetirse una y otra vez: "un día"; es to indica el inicio de otro jardín, otro tiempo, otro lugar que, aparentemente separado del anterior, son uno mismo:

Un día
Como si regresara,
No a mi casa,
Al comienzo del Comienzo,
Llegué a una claridad. (105)

Es el principio de una serie de experiencias interiores, indelebles. Es el encuentro con el nim, el árbol sagrado, bajo el cual "supe que morir es ensancharse". Las frases que siguen no pueden brotar sino de un descubrimiento de mayores dimensiones y profundidades, son nuevos abismos en la mente y en la sensibilidad:

Un jardín no es un lugar:
Es un tránsito,
Una pasión.
No sabemos hacia dónde vamos,
Transcurrir es suficiente,
Transcurrir es quedarse.
Una vertiginosa inmovilidad. (106)

102. Octavio Paz, Ladera este, p. 130

103. Ibid., p. 131

104. Ibid., p. 132

105. Ibid., p. 133

106. Ibid., pp. 137-138.

El jardín se ha quedado atrás.

¿Atrás o adelante?

No hay más jardines que los que llevamos dentro.

¿Qué nos espera en la otra orilla?

Pasión es tránsito:

La otra orilla está aquí,

Luz en el aire sin orillas, (107)

El poema termina con una nueva alusión al jardín, pero es un jardín transformado por la visión del mundo de toda una vida de poesía y de experiencias:

Se abisma

El jardín en una identidad.

Sin nombre

Mi sustancia.

Los signos se borran: yo miro la claridad. (108)

Hay una coherencia profunda entre todos estos libros que ilustran el encuentro súbito con la otredad así como cuanto de ella se deriva en lo íntimo del ser. Del niño, vamos al escritor de diferentes etapas. En ellas hay una tónica común: el deslumbramiento, la atemporalidad, el anonadamiento, la ausencia total de cuanto rodea a quien se concentra en el acontecer interno de su conciencia, y luego, el recuerdo fijo, impercedero, comparado muchas veces con la luz, la claridad, la transparencia. Con el descubrimiento de "el doble", de la otredad, el ser se enriquece, adquiere otra dimensión el pensamiento. En el poeta, la palabra y la imagen multiplican sus posibilidades para representar ese momento culminante de "vertiginosa inmovilidad".

El desdoblamiento

La mirada interior se despliega y un mundo
de vértigo y llama nace bajo la frente
del que sueña.

Octavio Paz (109)

En varias culturas, principalmente orientales, la alusión a este fenómeno natural, se remonta a milenios. Hay un desdoblamiento en la vigilia y, sobre todo, hay un desdoblamiento durante el sueño; la noche es un tiempo esencialmente cósmico de relación entre la conciencia del hombre y el infinito. OP contiene en su obra estos dos aspectos del desdoblamiento.

107. Ibid., p. 139

108. Ibid., p. 141

109. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 232

En la vigilia, OP lo define como un "desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha". En este sentido se identifica con los nombres dados a la otredad. (110)

En el poema "¿No hay salida?" - reflexión existencial sobre el tiempo y el espacio - hay una línea muy importante sobre el desdoblamiento y que se da en esa situación ambigua y dual de "duermevela":

yo está aquí, echado a mis pies, mirándome mirándose mirarme
mirado. (111)

Es el no yo que habla así, que frente al sueño del yo, se ha elevado y "mira" también, como el yo, cuanto sucede entre los dos. El hecho de utilizar el verbo "mirar" en la parte esencial del texto con una carga semántica de concentración sobre el objeto de sus "miradas" le da a la frase, a través de las diferentes formas verbales de "mirar", una fuerza que aumenta el poder de los signos. El desdoblamiento mantiene un "hilo" de relación entre el yo y el no yo. La noche, el sueño, el reposo forman el ambiente propicio y natural para esta relación. Hay una "mirada" que se alarga y adelgaza paralela al tiempo y al espacio en su transcurrir continuo. "Mirar" significa en español "Fijar la vista en un objeto, aplicando juntamente la atención", y "Apreciar, atender, estimar una cosa", (112) esto es, hay una comunicación amistosa, amorosa, asombrada que va muy de acuerdo con el desdoblamiento. Ese hilo sutil de dependencia, de fina relación lo veo en una imagen de OP en sus primeros años de poesía:

Por esa sola hebra
entre mis dedos llama,
vibrante, esbelta espada
que nace de mis yemas
y ya se pierdo, sola,
relámpago en desvelo,
entre la luz y yo. (113)

En la descripción del desdoblamiento nocturno, OP se detiene con especial esmero para desarrollar, a través de imágenes, cada uno de los pasos del ser que duerme, quien, al desdoblarse, entra en el campo sin límites de un mundo de "laberintos y espesuras". La salida del no yo y el regreso al cuerpo que duerme está claramente expresado en varios poemas y ensayos, pero "Repaso nocturno" ejemplifica muy cabalmente todo el proceso. Este poema pertenece a La estación violenta de 1948-1957.

Un análisis del poema nos llevaría a conclusiones muy importantes sobre

110. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 74

111. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 229

112. Real Academia española, Diccionario de la lengua española.

113. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 17

el desdoblamiento nocturno; por ahora, bastará hacer referencias a los pasos fundamentales:

Al iniciarse el sueño,

Primero fue el extenderse en lo oscuro,
hacerse inmenso en lo inmenso,
reposar en el centro insondable del reposo. (114)

La repetición, en dos ocasiones, de palabras clave es una fuente de significado: inmenso en lo inmenso; reposar, reposo. Estas repeticiones nos llevan a una polaridad frecuente en Paz: movimiento-reposo. En el poema adquiere intensidad al referirlo al "centro insondable". Estas frases redoblan su significado con el peso de la temporalidad:

Fluía el tiempo, fluía su ser,
fluían en una sola corriente indivisible. (115)

Fluir, con una triple repetición refuerza el movimiento que a su vez se acentúa con el signo "corriente" adjetivado por "indivisible". La noche del que duerme "en el centro insondable del reposo", es como una fijeza que lleva al ser, en un "fluir" temporal-atemporal, a la pureza de su principio:

Volvía el tiempo a su origen, manándose. (116)

El poema continúa con la descripción del no yo que se desprende del cuerpo:

Allá, del otro lado, un fulgor hizo señas.
Abrió los ojos, se encontró en la orilla:
ni vivo ni muerto,
al lado de su cuerpo abandonado. (117)

Poetas y filósofos hablan del universo como de un libro cifrado. El que duerme, va "allá, del otro lado" a continuar lo que en la vigilia no puede descifrar; OP dice: "Empezó el asedio de los signos". El cosmos, "la escritura de sangre de la estrella en el cielo", son las páginas de las cuales el hombre trata de aprehender su significado.

Esta ansia y esta lucha por descifrar los signos del universo durante el sueño - ¿Qué es el Primero sueño de Sor Juana? - OP nos las da en imágenes muy en armonía con la vida cósmica:

Ardió su frente cubierta de inscripciones,
. . .
cambiaron reflejos tácitos los cuatro puntos cardinales.

114. Ibid., p. 219

115. Ibidem.

116. Ibidem.

117. Ibidem.

Su pensamiento mismo entre los obeliscos derribado,
fue piedra negra tatuada por el rayo.

• • •
¡Ciega batalla de alusiones,
oscuro cuerpo a cuerpo con el tiempo sin cuerpo! (118)

Es la noche la gran palabra del universo y del poeta:

¡Noche en entredicho,
instante que balbucea y no acaba de decir lo que quiere! (119)

Terminada la intensa actividad en el desdoblamiento nocturno, cargado el no yo de sus experiencias y afanes de conocimiento, regresa a tomar la forma en que habita:

Volvió a su cuerpo, se metió en sí mismo.
Y el sol tocó la frente del insomne,
brusca victoria de un espejo que no refleja ya ninguna imagen.
(120)

El poema está fechado en 1950, casi 35 años de temas tan llenos de interrogantes para todo escritor antiguo y moderno:

√Una de las escuelas de Tlön dice√ que mientras dormimos aquí,
estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos
hombres. (121)

Es pues el desdoblamiento, con todas sus complejas y múltiples consecuencias, una de las permanentes actividades de la otredad. En OP es un camino más de búsqueda, de "asedio" de los signos que nos circundan día y noche como "un incesante río".

La otra voz

La "otredad" está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en "otredad" para recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible penetrar en el enigma de la "otra voz". (122)

Ese enigma ha llenado la historia literaria y ha recibido multitud de nombres: musa, don poético, inspiración, casualidad, coincidencia, dictado, estudio, ambiente. Lo cierto es que hasta el presente, a

118. Ibid., pp. 219-220

119. Ibid., 221

120. Ibidem.

121. Jorge Luis Borges, Ficciones, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 24

122. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 176

pesar de los intentos de las modernas teorías materialistas por explicar satisfactoriamente este fenómeno humano, nada se ha dicho que sea consistente y, mucho menos, definitivo.

Escribir por oficio, necesidad o costumbre da por resultado miles de páginas y libros, pero la poesía, la auténtica poesía, continúa con un muy reducido número de obras. La ciencia lingüística contemporánea, cuando estudia los textos poéticos, encuentra límites, limitaciones y barreras:

Hay actividades lingüísticas - la poesía por ejemplo - con las que la lingüística no sabe qué hacer todavía. (123)

¿Cómo entender el fenómeno creativo? Hay autores que no sabrían exponer en forma convincente lo que aconteció mental y emocionalmente en una de sus mejores páginas, o líneas, quizá.

Escritores de escasa producción numérica, pero con una obra de innegable valor poético tienen expresiones como la siguiente:

sólo escribo cuando algo, una voz, quiere salir de mí. (124)

En las palabras anteriores hay un fondo coincidente con las ideas expresadas por OP: "una voz", "la otra voz". Es la "otredad [que] está en el hombre mismo". Este permanente desdoblamiento para la obra creativa en los seres humanos, ha dado páginas tan ricas y complejas como la siguiente de Salvador Elizondo:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo. (125)

Este magnífico juego mental y filosófico sobre la otredad y la temporalidad multiplicando sus posibilidades, guarda una relación con las siguientes palabras de OP:

El tema del autor que, al escribir, contempla lo que está escribiendo y se pregunta "¿qué estoy haciendo?" y se responde: "estoy escribiendo", y vuelve a preguntarse "¿qué escribo?"

123. Joaquín González Nuela, "Gramática de la poesía" en Vuelta, núm. 5, abr., 1977, p. 37
124. Luis Rius, Programa de televisión, Canal 13. Reproducción de una entrevista. Noche del 10 de enero de 1981.
125. Salvador Elizondo, El grafógrafo, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972, p. 9

Es un tema circular, sin fin. La pregunta que se hace el escritor no tiene respuesta. O la respuesta es una tautología. Sin embargo, esta absurda pregunta aparece una y otra vez en mis escritos en prosa y en verso. Escribo "¿qué estoy escribiendo?" O más angustiosamente: "¿quién escribe esto que escribo? ¿quién escribe en mí o por mí?" El que escribe o aquel que mira al que escribe: ¿son la misma persona? El escritor se percibe como dualidad, como escisión. (126)

Esta serie de interrogantes llevan al escritor a nuevas consideraciones:

Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: estoy solo y estoy contigo, en un no sé dónde que es siempre aquí. Contigo y aquí: ¿quién eres tú, quién soy yo, en dónde estamos cuando estamos aquí? (127)

OP alude con relativa frecuencia a esta "voz", o en otras circunstancias, a un instante inesperado, o larga y ansiosamente buscado en que "algo", "alguien" llega a él y es el creador de cuanto escribe:

Alguien me espera en la espesura caliente; alguien ríe entre los verdes y los amarillos. Inclinado sobre mí mismo, me defiendo: aún no acabo conmigo. Pero insisten a mi izquierda: ¡ser yerba para un cuerpo, ser un cuerpo, ser orilla que se desmorona, embestida dulce de un río que avanza entre meandros!

. . . .
A mi derecha no hay nada. El silencio y la soledad extienden sus llanuras. ¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! (128)

. . . .
Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y alguien a mi lado escribe mientras la sangre va y viene, (129)

Lo interesante es que la palabra, reacia y escurridiza por naturaleza, parece esconder sus encantos en ese "alguien" mientras el poeta, en largas y angustiosas esperas, sufre su aparente abandono: "Vienen eras de silencio, eras de sequía y de piedra", (130); pero luego, súbitamente, "Verdea la palabra". (131) "A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa

126. Octavio Paz, "Escribir y decir", p. 2

127. Octavio Paz, Los signos en rotación y otros ensayos p. 221

128. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 203

129. *Ibid.*, p. 231

130. *Ibid.*, p. 151

131. Octavio Paz, Blanco, p. 6

tierra sin pasado". (132)

Estas experiencias de OP, vitalmente sufridas por escritores de todos los tiempos, demuestran que la "otra voz", oculta y silenciosa, aguarda escondida en la otredad, el momento preciso, propicio de "cruzar la oscuridad" para presentarse al poeta como un "destello vivaz". ¿Habrá algún escritor que niegue estas realidades?:

Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos porque es don del Azar o del Espíritu; (133)

Otros escritores

Nerval escribió: "Yo soy el otro"; y Rimbaud: "Yo es otro". Y no se hable de coincidencias: se trata de una afirmación que viene de muy lejos y que, desde Blake y los románticos alemanes, todos los poetas han repetido incansablemente. La idea del doble - que ha perseguido a Kafka y a Rilke - se abre paso en la conciencia de un poeta tan aparentemente insensible al otro mundo como Guillermo Apollinaire: (134)

Una larga tradición de nombres cuyo pensamiento ha influido en OP constituyen el testimonio vivo sobre el tema de la otredad. Lejos de disminuir el mérito de lo que parece una repetición, las ideas se complementan, reafirman y enaltecen. Hay que recordar aquellas palabras de OP: "la otredad es la manifestación de la unidad".

Importantes autores contemporáneos también dedican páginas llenas del asombro y la interrogación a la búsqueda y al encuentro con la otredad, con el otro. Solamente señalaré dos de ellos: Jorge Luis Borges y José Revueltas:

Jorge Luis Borges lo hace en su obra de ficción y sobre todo, en su poesía; su libro - Elogio de la sombra, título muy significativo - tiene un muy importante momento:

Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.

132. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 151

133. Jorge Luis Borges, Elogio de la sombra, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969, p. 11

134. Octavio Paz, Las peras del olmo, pp. 141-142

Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera. (135)

José Revueltas presenta la lucha, la relación entre El y Yo:

Bien, estamos en esta pequeña isla que tiene su centro en todos los puntos y su circunferencia en ninguno, de acuerdo con la antigua y sabia definición de viejos pensadores ya no discernibles en la Historia. Ciertamente, El y Yo padecemos. Sufrimos El y Yo con intensa amargura y una cada vez más creciente estupefacción, atados El y Yo a nuestro círculo misterioso, El a su círculo y Yo al mío, que son el mismo círculo, El dentro de mí y Yo dentro de El, atados a nuestro círculo que es más cruel y espantoso que el peso entero de todas las cadenas imaginadas a lo largo del Tiempo, cuya longitud, altura y profundidad son constantes, invertebradas e inaprehensibles, pero que suceden por culpa nuestra, esclavos definitivos y sin fin de una pluralidad inagotable, cada vez más deshabitada, El de la Suya y Yo de la Mía, mirándonos cada Uno con los ojos del Otro, perpetuos hasta quedarnos ciegos. (136)

Al unirse Octavio Paz a cuantos lo han precedido en la búsqueda apasionada de la otredad, expresa un anhelo común de todos los tiempos:

No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron.
(137)

en palabras de Matsuo Basho.

Este capítulo sobre la otredad, demostrará claramente la preocupación humana y poética de OP por aunar sus experiencias y reflexiones a las de cuantos se han anticipado a él y a las de sus contemporáneos. Todo forma un río poético que fluye incansablemente en el alma del hombre para analizar su propio y misterioso existir.

135. Jorge Luis Borges, op. cit., p. 43

136. José Revueltas, Material de los sueños, p. 109

137. Matsuo Basho, Sendas de Oku, p. 36

EROTISMO

La fuerza que une y separa las cosas se llama Eros.

Cuadrivio, p. 82

El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpago que se precipita hacia una fijeza blanca, negra, blanca. Fijeza que se anula en otro negro relámpago blanco; el cuerpo es el lugar de la desaparición del cuerpo.

El mono gramático, p. 123

Sin mujer, el universo sensible se desvanece, no hay tierra firme, ni agua, ni encarnación de lo impalpable.

Cuadrivio, p. 159

El erotismo - tema que podría constituir un trabajo profundamente significativo en la obra de OP - es una constante de su producción literaria ya que sustenta la creación de poemas fundamentales. Para el propósito de mi trabajo, importante es señalar en qué forma este gran tema amor-erotismo tiene una base de Polaridad-unidad muy clara. Lo más sustancial es ir a las raíces de Eros a quien un mito cosmológico considera el primero de los dioses, protógonos (primer nacido) hijo de la Noche y el Viento. (1) Su nombre significa "el que rompe las fuerzas", es la energía creadora, primordial engendradora del mundo.

Ramón Xirau dedica en el estudio de Platón, un apartado sobre el concepto que de amor, tiene este filósofo. Lo inicia con estas palabras:

El amor es la fuerza dialéctica. En su base se halla una contradicción intrínseca que aspira constantemente a superar. Mediante su esfuerzo, eleva las formas inferiores a las formas superiores de la existencia, lo que tiene menos ser y menos valor a lo que, en la plenitud del ser, halla la plena perfección. (2)

Más adelante, se justifican y amplían estas ideas acudiendo a las obras mismas de Platón en donde se ilustra la fuerza dialéctica del amor por medio de una alegoría:

1. Diccionario Enciclopédico Salvat
2. Xirau, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, p. 51

Eros fue hijo de Poros (la Abundancia) y de Penia (la Pobreza). Del primero hereda su capacidad de crear; de la segunda, su capacidad de aspiración y su capacidad de deseo. ¿No es verdad que el amor es siempre y al mismo tiempo, aspiración y hallazgo, distancia anhelante y realización? Quien ama empieza por carecer de lo que ama y la realización de amor es la realización de la unidad una vez trascendida la carencia. En este su doble aspecto, estriba "la fuerza dialéctica" del amor. El amor es y no es al mismo tiempo. Su realidad surge de su carencia misma. Sólo si algo me falta puedo querer obtenerlo; y el amor, para ser realización, tiene que ser primero ausencia, falta, deseo, pobreza "porque ninguno desea las cosas de que se cree provisto". (3)

Por lo anterior podemos considerar la secuencia de la trilogía: fuerza-eros-amor que OP aprovecha en momentos decisivos de su creación poética. En este capítulo trato de mostrar cómo este escritor selecciona, expresa y acentúa esta fuerza dialéctica que encarna Eros, lo cual hace a través de una contemplación y referencia casi permanente del cuerpo femenino y la acción que éste ejerce en el hombre, su complemento indispensable para la unión y el equilibrio:

Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto. (4)

El erotismo como tema en Paz es vasto, insistente hasta convertirse en núcleo y centro de obras tan importante como el poema Blanco en el que hay "dos corrientes principales - palabra y erotismo - que se unen, separan y vuelven a reunirse".

Yo tomaré para mi propósito solamente tres aspectos:

1. el cuerpo como fuerza
2. la relación: mujer-cosmos
3. la relación complementaria y unitiva del abrazo amoroso

El cuerpo como fuerza

Bajo este concepto está Eros en su genuina concepción clásica. Deseo, impulso, instinto que son parte medular en el psicoanálisis y la filosofía de Freud:

en su última teoría de los instintos designa el conjunto de las pulsiones de vida, sexuales y de autoconservación, en oposición a las de destrucción que reúne bajo la denominación de instintos tanáticos.

Hasta el final de su vida, Freud defenderá la oposición entre

3. Ibid., p. 52
4. Laberinto de la soledad, p. 33

los instintos de vida y los de muerte, organizadores, constructivos y tendentes a la síntesis de unidades superiores los primeros, y destructivos y desintegradores los segundos. (5)

Los textos en OP con esta tónica de fuerza primordial que lleva a la vida o a la muerte son numerosos y de una gran riqueza en el tema de la polaridad:

Como el oro dormido era tu cuerpo
 Como el oro y su réplica ardiente cuando la luz lo toca
 Como el cable eléctrico que al rozarlo fulmina. (6)

Aparece la idea igualmente en sus ensayos:

"la visión del cuerpo" como un nudo de fuerzas benéficas o nocivas. (7)

(La mujer) está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura. (8)

Y uno de los más significativos:

Oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos, antagónicos, pero complementarios de una misma realidad. Creación y destrucción se unen en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto. (9)

OP dice: "la muerte es erótica" (10)

Importante es constatar que este impulso vital de unión entre lo masculino y lo femenino, OP lo toma ya en sus primeros poemas. El ejemplo más claro es el del poema Dos cuerpos que pertenece a Bajo tu clara sombra en la sección Asueto, 1939-1944 cuyas estrofas más significativas son:

Dos cuerpos frente a frente
 son a veces raíces
 en la noche enlazadas

Dos cuerpos frente a frente
 son a veces navajas
 y la noche relámpago. (11)

La relación mujer-cosmos

Esta relación tiene un fundamento mítico en varias culturas ancestrales. OP se complace en injertarlo a su poesía como una fuente de ex-

5. Diccionario enciclopédico Salvat
6. Libertad bajo palabra, p. 136
7. Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, p. 23
8. Cuadrivio, p. 40
9. Laberinto de la soledad, p. 177
10. Cuadrivio, p. 101
11. Libertad bajo palabra, p. 43

presiones poéticas. Es fecunda la veta que Paz recrea en sus consideraciones sobre esta modalidad de la presencia de lo femenino:

La mujer es la imagen más completa y más perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre puede verse a sí mismo, por un instante, en su dolorosa irrealidad.(12)

Al pasar a la poesía, esta idea tiene expresiones como la siguiente:

mujer tendida hecha a la imagen del mundo
El mundo es tus imágenes (13)

De esta relación cosmogónica se desprende un concepto metafísico del cuerpo en el pensamiento de Paz:

el erotismo es un infinito al servicio de nuestra finitud. (14)

Las fuerzas cósmicas, los elementos naturales son idóneos para exponer esta relación:

Relámpago en reposo
rayo dormido (15)

son imágenes muy usadas por el poeta para describir a la mujer que junto a él, duerme, guardando en su cuerpo una carga potencial de vida-muerte.

El agua y su multiforme presencia proporciona a OP uno de los más valiosos elementos para referirse a la mujer; son numerosos y variados estos ejemplos:

Toca tu desnudez en la del agua
desnúdate de ti, llueve en ti misma
mira tus piernas como dos arroyos
mira tu cuerpo como un largo río (16)

o este otro:

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 (17)

voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña (18)

En varias ocasiones que adquieren una gran significación en la obra total de Paz, mujer y palabra se identifican como lo he expresado en

12. Cuadrivio, p. 97
13. Blanco, hoja 7
14. Cuadrivio, p. 99
15. Libertad bajo palabra, p. 116
16. Ibid. p. 20
17. Ibid., p. 239
18. Ibid.

otras páginas. La palabra se impregna de erotismo, es un "cuerpo femenino" que adquiere las características de la amada cuya mejor imagen es la naturaleza "inmóvil" en movimiento. Un ejemplo vivo lo encontramos en Blanco a través de un texto doble tanto en su presentación tipográfica (versos en color negro seguidos de versos en color rojo), como en su significado y que conforman un tercer texto:

caes de tu cuerpo a tu sombra / no allá sino en mis ojos
 en un caer inmóvil de cascada / cielo y suelo se juntan
 caes de tu sombra a tu nombre / intocable horizonte
 te precipitas en tus semejanzas / yo soy tu lejanía
 caes de tu nombre a tu cuerpo / el más allá de la mirada
 en un presente que no acaba / las imaginaciones de la arena
 caes en tu comienzo / las disipadas fábulas del viento
 derramada en mi cuerpo / yo soy la estela de tus erosiones (19)

Esta idea y esta realidad expresiva de la relación entre mujer y cosmos, OP la bebe principalmente de culturas orientales. Su libro Conjunciones y disyunciones ofrece uno de los más ricos y variados ejemplos de estas fuentes en la obra del poeta.

La relación complementaria de los sexos

Esta es una de las presentaciones más significativas en OP; propicia la paradoja, la antítesis, el retruécano tan en armonía con el tema de los contrarios:

Desatado del cuerpo, desatado
 Del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
 A la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
 Y arde tu cuerpo en mi memoria,
 Arde en tu cuerpo mi memoria. (20)

Otro ejemplo:

Pero tu sexo es innombrable
 La otra cara del ser
 La otra cara del tiempo (21)

A través de un tú-yo:

Si tú eres la tierra acostada
 Yo soy la caña verde
 Si tú eres el salto del viento
 Yo soy el fuego enterrado (22)

19. Blanco, hoja 9

20. Salamandra, p. 50

21. Ibid., p. 63

22. Ibid., p. 75

Esta relación tiene su momento culminante en el acto amoroso. Las imágenes creadas por OP para este encuentro erótico adquieren un valor literario que se expresa a través de la poesía y del ensayo. Estos dos géneros corren a veces paralelos, o en ciertas ocasiones, en líneas convergentes dentro de la obra de Paz a fin de llevarnos a la conclusión de que para el poeta los dos caminos son igualmente apropiados, flexibles para expresar su pensamiento. Los ejemplos que siguen ilustran estas aseveraciones:

Reías y llorabas
 Dejamos nuestros nombres a la orilla
 Dejamos nuestra forma
 Con los ojos cerrados cuerpo adentro
 Bajo los arcos dobles de tus labios
 No había luz no había sombra
 Cada vez más hacia adentro
 Como dos mares que se besan
 Como dos noches penetrándose a tientas
 Cada vez más hacia el fondo
 En el negro velero embarcados (23)

Fundamental en las ideas, el texto del ensayo refuerza en ciertas líneas los momentos esenciales del texto poético:

Todo el ser participa en el encuentro erótico, bañado en su luz cegadora. Y cuando la tensión desaparece y la ola nos deposita en la orilla de lo cotidiano, esa luz aún brilla y nos entreabre la cortina de nuestra condición. Entonces nos reconocemos y recordamos lo que realmente somos. La "vida anterior" regresa: es una mujer la morada terrestre del hombre, la diosa de pechos desnudos que sonríe a la orilla del Mediterráneo, mientras el agua del "mar se mezcla al sol"; es Xochiquetzal la de las faldas de hojas de maíz y fuego, la de la falda de bruma; cuerpo de centella en la tormenta; es Perséfone que asciende del abismo en donde ha cortado el narciso, la flor del deseo. (24)

La importancia de esta última selección está en nombrar mujeres míticas a las que Paz acude - como simbólicamente lo hace en Piedra de sol - para referirse a mujeres clave de fuerzas y poderes antagónicos.

El abrazo amoroso es una relación con la "Otriedad" complementaria:

Hay una suerte de ebriedad metafísica en ese flotar sobre un instante que no reposa en nada, excepto en sí mismo, sin más asidero que otro cuerpo igualmente desprendido de su nombre y sus amarras. (25)

23, Libertad bajo palabra, p. 136

24. Las peras del olmo, p. 149

25. Cuadrivio, p. 103

Este sentido metafísico de la relación entre los sexos tiene su expresión poética en el texto que sigue:

Fuera de mi cuerpo
 en tu cuerpo fuera de tu cuerpo
 en otro cuerpo
 cuerpo a cuerpo creado
 por tu cuerpo y mi cuerpo (26)

Para terminar este capítulo sobre el erotismo es muy importante destacar que a lo largo de su obra, OP no se refiere en sus creaciones a un tú femenino personal, esto es, a un nombre concreto, preciso de mujer. Lo femenino en Paz es la mujer, las mujeres del mito, de la historia, del presente en la función de ese tú que el hombre espera y por el que ansía su llegada:

La mujer es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata las realidades disgregadas; pero es una presencia que se multiplica y así se niega en infinitas presencias, todas ellas mortales. Multiplicidad femenina: duplicidad de la muerte. Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad la dispersión. Una y otra vez la mujer se convierte en las mujeres y el poema en el fragmento. (27)

En el estudio sobre Piedra de sol, José Emilio Pacheco nos lleva a la consideración de las figuras femeninas que aparecen dentro del poema fundiéndolas como representantes de todos los tiempos. Lo interesante es que el texto crítico sigue el hilo estilístico de Paz dándonos series de opuestos, expresión natural en la obra del poeta:

La experiencia de la soledad desemboca en el anhelo de solidaridad. Pero no puede haber solidaridad si antes no hay amor, amor hacia esa mujer que es ella misma y todas las mujeres, la madre y la amante, la vida y la muerte, el lucero del alba y el crepúsculo. Istar y Laura, Afrodita y Perséfone, Astarté e Isabel, Hera y Eloísa, la Magna Mater y Melusina que es mitad serpiente, el agua y el fuego, el viento y la noche, la tierra y la muerte. (28)

Mujeres casi todas que en su personalidad mítica o histórica engendran un desdoblamiento que se polariza. Ellas son, sin embargo, Unidad de esencia, la mujer en la pluralidad de formas y presencias.

Todo este capítulo puede llevarnos a dos importantes conclusiones; la primera, que el poeta encuentra que el cuerpo de la mujer es sólo un camino para la verdadera comunicación:

26. Homenaje y profanaciones, Poemas, p. 345

27. Cuadrivio, p. 79

28. Pacheco, J. Emilio. "Descripción de Piedra de sol" en Aproximaciones a Octavio Paz, p. 174

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 lenguaje (29)

segunda conclusión, poesía y amor forman una unidad insondable:

El poema como el amor, es un pacto en el que nacer y morir,
esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen
de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden.
(30)

Polaridad y Unidad, presencias vivas en el erotismo, tema de fuego
en la obra de Octavio Paz.

29. Ladera Este, p.

30. Las peras del olmo, p. 148

LA SOLEDAD

Soledad
Unica madre de los hombres

Octavio Paz (1)

Amplia y honda como es la soledad humana encuentra en la poesía la expresión más cabal de su dolor y de su angustia. No se trata de aquella "soledad sonora" del Cántico espiritual que se resuelve en la unión mística, ni de aquella soledad del "huerto cerrado" y de la "vida retirada" que es felicidad y descanso, sino de la soledad que duele, que es herida, que es marca en el alma del hombre. La poesía española toma, entre los grandes temas universales, el de la soledad y lo hace suyo con pasión, como suele hacerlo cuando de verdad siente que algo le "penetra las entrañas". Las letras mexicanas han recibido esta herencia y, unido al núcleo ontológico de la muerte, les cantan en sus textos más representativos. OP es la confirmación de esta verdad; entre sus mejores momentos se encuentran páginas de gran alcance sobre la soledad y la muerte.

Ya se analizó el contenido del título de El laberinto de la soledad y sólo habrá que reforzar la importancia de algunas frases de ese libro fundamental en Paz, libro que es según la crítica:

búsqueda de la raíz central de la soledad mexicana. (2)

Tres son en mi opinión los aspectos básicos por medio de los cuales OP nos presenta su concepto sobre la soledad que el hombre sufre:

1. la soledad física
2. la soledad y la poesía
"soledad y comunión"
3. la soledad y la "otredad"

La soledad física

El hombre, en la medida de su existir, va tomando conciencia de su propia soledad. Muchos factores, sobre todo externos, le van hablando desde sus primeros años de vida, de este dolor. Sorpresa, temor o terror, son las respuestas de la sensibilidad que ha sido

1. Octavio Paz, Salamandra, p. 27
2. Emir Rodríguez Monegal, "Los nuevos novelistas" en Plural,
núm. 8, mayo 1972, p. 11

herida por el descubrimiento de la soledad. Ya en el alma del niño la soledad graba su huella, y estas primeras impresiones, no las olvidará jamás:

Niño entre adultos taciturnos
y sus terribles niñerías,
niño por los pasillos de altas puertas,
habitaciones con retratos,
crepusculares cofradías de los ausentes,
niño sobreviviente
de los espejos sin memoria
y su pueblo de viento: (3)

situaciones que se agravan por una dolorosa incomunicación:

Yo nunca pude hablar con él. [su padre]
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos. (4)

El poeta presenta a través de símbolos - tan connaturales al hombre: "Desde que nacemos ingresamos al mundo de los símbolos", (5) - la soledad interna o externa que lo acosa en todas partes. Me parece que en OP, casi desde sus primeras composiciones, surge "el pirú" como una de las más claras representaciones de la soledad. Rodea la imagen de signos que acentúan la sensación de su ser solitario:

¡y el pirú en medio del llano como un surtidor petrificado! (6)

Un último pirú predica en el desierto (7)

Y yo estaba al pie de un pirú que estaba junto a un río seco y había unas piedras grandes que brillaban al sol y una lagartija me veía con su cabecita alargada y corría de pronto a esconderse (8)

En las palabras introductorias de Libertad bajo palabra, ya presenta OP este símbolo de soledad:

Y luego la sierra árida, el caserío de adobe, la minuciosa realidad de un charco y un pirú estólido, (9)

En otras ocasiones la soledad es total, abrumadora. El título del brevísimo poema "Dónde sin quién" ya es un signo de su peso:

3. Octavio Paz, Pasado en claro, pp. 27-28
4. Ibid. p. 29
5. Octavio Paz, Corriente alterna, p. 69
6. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 233
7. Ibid., p. 27
8. Ibid., p. 185
9. Ibid., p. 9



FILOSOFIA
Y LETRAS

No hay
 Ni un alma entre los árboles
 Y yo
 No sé adónde me he ido. (10)

De la soledad individual, el escritor pasa a la pintura de la soledad a que está reducido el hombre contemporáneo, se vale de un comentario a la obra de Cernuda:

es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente única, del hombre moderno: estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra prisión es tan grande como el planeta. No hay salida ni entrada. Vamos de lo mismo a lo mismo. (11)

La soledad y la poesía, "soledad y comunión"

La obra de arte implica un "vacío" interno para que las imágenes lo llenen y surja la figura amada: mujer, mar, río, roca, poesía. Esta figura nace de la soledad dolorosa del artista:

El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Ya está solo el poeta. Todo lo que era hace un instante su mundo cotidiano y sus preocupaciones habituales, desaparece. Si el poeta de verdad quiere escribir y no cumplir una vaga ceremonia literaria, su acto lo lleva a separarse del mundo y a ponerlo todo - sin excluirse a él mismo - en entredicho. (12)

Sin concentración no hay arte y la concentración se logra en la soledad y el recogimiento. El artista debe estar en el mundo y convivir con los hombres pero, simultáneamente, debe quedarse solo, ser un anacoreta. (13)

Es el tributo que se paga a la creación artística. Poetas, pintores, músicos son los grandes solitarios, el mundo parece ajeno a su presencia, hay una distancia íntima y doliente de cuanto les rodea. Es verdad lo que dice Octavio Paz:

El mundo se abre: es un abismo, un inmenso bostezo; el mundo - la mesa, la pared, el vaso, los rostros recordados - se cierra y se convierte en un mundo sin fisuras. En ambos casos, el poeta se queda solo, sin mundo en qué apoyarse. (14)

10. Octavio Paz, Ladera este, p. 88
11. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 171
12. Octavio Paz, "Palabra y creación" en Lecturas Universitarias, núm. 5, p. 215
13. Octavio Paz, "Carlos Chávez" en Vuelta, núm. 23, oct. 78, p. 49
14. Octavio Paz, "Palabra y creación", p. 215

Pero hay una razón de ser en esta necesidad de enfrentarse a la soledad que ambienta en forma natural a todo artista:

Paz busca en la soledad de la poesía la fuente misma de su propio ser. En los poemas de juventud - 1938 a 1942 - predomina la vivencia de la soledad sobre la posibilidad de autoconocerse y llegar a ser. Sólo ahondando en la soledad misma logrará el poeta alcanzar la experiencia de la comunión. (15)

De estas palabras podemos deducir la consecuencia directa e inmediata que el arte tiene a través de la soledad. Las obras, forjadas y emitidas con el dolor íntimo de su creador, tienden, por ley del equilibrio y la armonía, a la búsqueda de un receptor sensible que entre en comunión a distancia espacial o temporal con el artista:

el poeta lírico entabla un diálogo con el mundo; en ese diálogo hay dos situaciones extremas: una, de soledad, otra, de comunión. El poeta siempre intenta comulgar, unirse (reunirse, mejor dicho), con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza... (16)

Los poetas dejan en las vibraciones de sus páginas, el hilo sutil que un lector recogerá a distancia para establecer "el diálogo" del que habla OP. Los pintores, los escultores y los arquitectos elaboran los signos del arte para comunicarse con un contemplador de la belleza. Soledad y comunión son opuestos que se unen a través del arte. Cuando el poeta crea su poema, desaparecen tiempo y espacio para acercarse a la mente, la imaginación y la sensibilidad de un lector "que no sólo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final" (17) porque

La experiencia de la soledad desemboca en el anhelo de la solidaridad. (18)

La forma más noble de la comunión es el amor. La fragilidad y la fuerza de la unión por amor es la renovación y la esperanza:

el mundo nace cuando dos se besan. (19)

El hombre queda marcado en lo más profundo por el amor:

El trozo negro de la quemadura
Del amor en lo blanco de los huesos (20)

15. Ramón Xirau, "Del símbolo a la imagen" en Aproximaciones a Octavio Paz, p. 31
16. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 97
17. Octavio Paz, "La obra abierta" en Lecturas universitarias, núm. 5, p. 165
18. José Emilio Pacheco, "Una obra maestra: Piedra de sol" en Aproximaciones a Octavio Paz, p. 180
19. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 247
20. Octavio Paz, Salamandra, p. 52

sin embargo, qué fácil es romper su magia y su misterio. Cuando el amor empieza a languidecer y a desmoronarse, el fantasma de la soledad ronda entre los que se aman o se amaron apasionadamente: "Es como si el número dos, próximo a romperse, sintiera el dolor de la soledad anticipada. Cuando la unidad se prolonga en dos, va hacia la comunicación, pero cuando el dos corre precipitadamente hacia el uno - que no es la unidad - la soledad está ya dentro y va a la destrucción del amor" (21)

En el amor no basta una de las partes porque el amor es por esencia comunicación y comunión:

El amor es una tentativa de penetrar en otro ser, pero sólo puede realizarse a condición de que la entrega sea mutua. (22)

La soledad y la otredad

La más dolorosa de las soledades, OP la concibe en la conciencia del del hombre:

La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. (23)

Siendo OP el escritor apasionado de la "otredad" constitutiva del hombre, analiza el estado a que éste se vería reducido cuando se hiciera en lo más hondo de su ser el silencio terrible de la palabra sin respuesta, de la queja sin consuelo, de la angustia sin eco de salvación. De aquí la necesidad que el hombre tiene de entrar en armonía consigo mismo. "El otro" es amigo y no adversario:

Aquel que de veras está a solas consigo, aquel que se basta en su propia soledad, no está solo. (24)

La conciencia, el lugar insondable del hombre:

Visión

Me vi al cerrar los ojos:
espacio, espacio
donde estoy y no estoy. (25)

es el sitio en donde el ser humano, sin testigos, soporta las más indescriptibles torturas: "No hay puertas, hay espejos", "oh conciencia"

21. CF. "Cartas de mamá" de Julio Cortázar en El cuento hispanoamericano 2, Seymour Menton, Méx., F.C.E., 1974, pp. 220-247

22. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, p. 37

23. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 134

24. Ibidem.

25. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 144

cia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza", (26) por eso, en un significativo retruécano, OP nos entrega viva la imagen de la intimidad del hombre:

La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad, (27)

El interior del ser es el campo de lucha entre soledad y comunión, ahí se decide la armonía o la destrucción, la condena a la vida o a la muerte. El hombre está "consciente" de esta soledad que le amenaza; múltiples imágenes nos entregan esta realidad latente:

Espejo

Hay una noche, un día,
un tiempo hueco, sin testigos,
sin lágrimas, sin fondo, sin olvidos;
una noche de uñas y silencio,
páramo sin orillas,
isla de yelo entre los días;
una noche sin nadie
sino su soledad multiplicada. (28)

Buscador natural de la comunicación como es el hombre, sólo puede lograrla y huir de la soledad que peligrosamente lo daña, si entra en relación poética, filosófica y social con el "otro yo", con "los otros":

Cada uno de nosotros lleva dentro un interlocutor secreto. Es nuestro doble y es algo más: nuestro contradictor, nuestro confidente, nuestro juez y único amigo. Aquel que no habla a solas consigo mismo será incapaz de hablar verdaderamente con los otros. (29)

26. Ibid., pp. 9-10

27. Ibid., p. 9

28. Ibid., p. 55

29. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 200

LA MUERTE

Supe que morir es ensancharse.

Octavio Paz (1)

Octavio Paz es congruente al no concebir la muerte como un final, como un total acabamiento. Digo que es congruente porque si en él, la noche, el sueño, son imágenes de vida y prolongación de la misma, debe serlo la muerte de igual manera. En gran parte de alusiones a ella, late un profundo sentido de la vida:

Aquél que ama de verdad un cuerpo vivo, ama también la muerte que ese cuerpo lleva escondida; la atracción que lo lleva a fundirse con él es atracción hacia la vida y hacia la muerte.(2)

Claro está que muchos autores no piensan así. OP cuando los estudia, lo puntualiza y da las razones:

... la muerte. Lévi-Strauss apenas si la cita. Tal vez se lo impide su orgulloso materialismo. (3)

En el libro Versiones y diversiones, donde OP traduce a varios poetas de muy diversas nacionalidades y culturas, vemos que entre otras cosas, selecciona de ellos sus distintas actitudes ante la muerte: temor, fragilidad de la vida, escepticismo, duda, reflexión, etc.

En OP encontramos muchas manifestaciones de la unión entre vida-muerte, unidas así, como un todo. Por esta razón en este apartado se hará el estudio de las dos palabras, las dos ideas, la polaridad que conllevan dentro de la obra de Paz.

Vida-muerte

El miedo nos hace volver el rostro, darle la espalda a la muerte. Y al negarnos a contemplarla, nos cerramos fatalmente a la vida, que es una totalidad que la lleva en sí. (4)

Esta dualidad que aparece en casi todas las culturas y filosofías por muy antiguas que sean, es un mundo poético en OP. La lucha que existe entre las dos es significativa, es la naturaleza humana que se debate constantemente entre una y otra. Ansía la una, prefiere la otra; vuelve al amor y la necesidad de la vida, pero encuentra y sabe que ha de morir:

1. Octavio Paz, Ladera este, p. 135
2. Octavio Paz, Traducción: literatura y literalidad, pp. 26-27
3. Octavio Paz, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, p. 48
4. Octavio Paz, El Laberinto de la soledad, p. 55

La Estrella del Nacimiento nos llama a la vida
 Es una invitación a renacer porque cada minuto podemos nacer
 a la nueva vida
 Pero todos preferimos la muerte (5)

Sin embargo, en las siguientes palabras podemos encontrar que hay una verdadera unión, paradójica y frecuente en OP, entre la vida y 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 - (6)

Quizá nada parecería más opuesto a la vida, que la muerte; nada nos parecería más antagónico a la muerte, que la vida. OP es el conciliador de contrarios, no hay que olvidar lo que dice: "la unidad es siempre dos". (7) Es la unidad la que disuelve antítesis y oposiciones. De esta manera OP puede exclamar:

vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo
 con dos flores gemelas. (8)

o aquellas otras frases:

muerte y vida son contrarios que se complementan. Ambas son mitades de una esfera que nosotros, sujetos a tiempo y espacio, no podemos sino entrever. (9)

Las raíces orientales de la cultura y el arte en OP pueden acercarnos al breve y significativo poema japonés: el haiku. Basho, filósofo y poeta del Japón del siglo XVII, fue "un camino" seguido por OP para acentuar sus gustos y predilecciones por estas formas poéticas tan en consonancia con el mundo oriental, sumergido como está en la contemplación de la naturaleza, imagen y espejo de la vida. En la cita que sigue, podemos ver la unión de contrarios, su armonía en aras de la unidad. OP reafirma así, su ideología sobre la significación que tiene vida-muerte:

Si decimos que la vida es corta como el relámpago, no sólo repetimos un lugar común, sino que atentamos contra la originalidad de la vida, contra aquello que efectivamente la hace única. La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser vida mortal, finita: la vida está tejida de muerte. Pero al decirlo, convertimos en dos conceptos, vida y

5. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 133
6. Ibidem, p. 227
7. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 64
8. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 236
9. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, p. 55

muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirla, esa unidad? Sí, el haiku: una palabra que es la crítica de la realidad, un lenguaje que es la burla oblicua de la significación. El haiku de Basho nos abre las puertas de satori: el sentido y la falta de sentido, vida y muerte coexisten. (10)

El laberinto de la soledad

La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. (11)

Esta obra, quizá la más leída de OP, es una tesis analítica de la estructura íntima del mexicano y nos lleva a ahondar dos de las tónicas esenciales del alma de México: la soledad y la muerte. En El laberinto de la soledad, OP dedica varias páginas a la profundización de estos dos grandes temas, que si bien son universales, tienen para determinados pueblos un carácter mítico, ancestral, que los lleva a grabar en el arte y en la tradición, la huella que les ha dejado el adentramiento en su misterio. Podemos o no estar de acuerdo con esta importante obra en la producción literaria de OP, lo que a mí me interesa en estas páginas es constatar la forma en que el autor nos presenta el tema de la muerte en un libro que en 1983 alcanzó la 11.ª reimpresión en la Colección popular, con un tiro de 25 000 ejemplares. La primera edición de El laberinto de la soledad fue en 1950. Su difusión es innegable.

En este libro, como en otros que someramente hemos citado, la muerte está unida por necesidad y contraste, con la vida. Algunos párrafos pueden dar testimonio de esa constante de Octavio Paz:

Entre nosotros La Fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse y reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo. (12)

Para OP, el mexicano tiene una suerte de alegría, a veces ingenua, pero a veces trágica al unir estos dos estados del ser. De tal manera se hallan entrelazadas que podemos llegar a decir: "Dime cómo mueres y te diré quién eres". (13)

Frases como "La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida", o esta otra: " cada quien tiene la muerte que se

10. Matsuo Basho, Sendas de Oku, p. 50

11. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, p. 51

12. Ibidem, p. 47

13. Ibidem, p. 49

busca, la muerte que se hace. Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir", son expresiones que nacen de la convicción de que muerte y vida forman una unidad íntima y esencial. No las separa sino el transcurrir "aparente" del tiempo, pero son una misma línea continua en el ser humano. La individualidad de la vida, conlleva la individualidad de la muerte, de tal modo que: "La muerte es intransferible como la vida".

Esta visión de la vida y de la muerte tiene, en esta obra de OP, raíces prehispánicas:

Nuestros antepasados indígenas no creían que su muerte les pertenecía, como jamás pensaron que su vida fuese realmente "su vida" en el sentido cristiano de la palabra. Todo se conjugaba para determinar, desde el nacimiento, la vida y la muerte de cada hombre: la clase social, el año, el lugar, el día, la hora. El azteca era tan poco responsable de sus actos como de su muerte. (14)

Por ésta y por otras razones podemos decir que en México hay un verdadero culto a la muerte, pero este culto no puede ser unilateral, en él está incluido intrínsecamente el culto a la vida. Así dice Paz:

El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida. (15)

Aunque para el mexicano moderno, dice Paz, "la muerte carece de significación" - tesis muy compleja en el fondo - el escritor no puede dejar de unir estas dos palabras y su profundo sentido.

Lo Abierto es el mundo en donde los contrarios se reconcilian y la luz y la sombra se funden. Esta concepción tiende a devolver a la muerte su sentido original, que nuestra época le ha arrebatado: muerte y vida son contrarios que se complementan. (16)

Su insistencia en la unidad, latente y viva en toda la obra de Paz, no puede faltar en esta dualidad vida-muerte:

El hombre puede trascender la oposición temporal que las escinde - y que no reside en ellas sino en su conciencia - y percibir las como una unidad superior. (17)

Es importante nombrar en estas páginas la obra y la trascendencia que tienen dos grandes escritores mexicanos - mencionados por OP - cuya respectiva poesía es un adentrarse en el culto metafísico, en el origen profundo de la muerte: José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. En ellos encuentra OP el hilo de su pensamiento:

14. Ibidem, p. 49

15. Ibidem, 54

16. Ibidem, 55

17. Idem.

Si para Gorostiza la vida es "una muerte sin fin", un continuo despeñarse en la nada, para Villaurrutia la vida no es más que "nostalgia de la muerte". (18)

Al referirse en especial al juego metafórico y metafísico de Gorostiza, OP añade:

Todo se despeña en su propia claridad, todo se anega en su fulgor, todo se dirige hacia esa muerte transparente: la vida no es sino una metáfora, una invención con la que la muerte - ¡también ella! - quiere engañarse. (19)

Por último, es muy importante señalar que OP, cuyo pensamiento se dirige con mucha frecuencia a la búsqueda del regreso hacia el origen, el principio, también, al hablar de la muerte, lo vuelve a decir:

Regresar a la muerte original será volver a la vida de antes, a la vida de antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna. (20)

Me parece que tanto en El laberinto de la soledad como en diferentes libros de poesía y ensayo - como lo hemos visto - se encuentra en Paz algo muy claro en relación al tema de la muerte, visto a través de la polaridad y la unidad. Podría resumirse así:

1. unión permanente, "vital", intencionada, entre la dualidad vida-muerte,
2. su oposición es sólo aparente, "son contrarios que se complementan",
3. el hombre debe trascender esa "apariencia" y "percibir las como una unidad superior".

Todo esto demuestra, espero, que como señalé al principio de este capítulo, Octavio Paz es congruente al concebir la muerte, no como un total acabamiento, sino como un "ensancharse" de la vida, una continuación de la una en la otra, una destrucción del tiempo y del espacio en donde "muerte y vida se confunden".

18. Ibidem, p. 56

19. Ibidem, p. 57

20. Ibidem, p. 56

LA UNIDAD

Nadie acaba en sí mismo.

Un todo cada uno

En otro todo,

En otro uno:

Constelaciones.

Octavio Paz (1)

Como Darío y Jiménez, Octavio Paz siente la nostalgia de la Unidad, y como ellos, la busca en la poesía.

Graciela Palau (2)

Una línea vertical profunda, un campo infinito de relaciones constituye la Unidad en la obra de OP. El modelo y fuente es el universo. La individualidad de los seres que en él se realizan, "un todo cada uno", al verter cuanto son y tienen "En otro uno", se integran a la unidad total, cósmica de que forman parte. Ningún ser puede tener vida plena y fecunda por su individualidad, "Nadie acaba en sí mismo"; para realizarla, tiene que vaciar su propio contenido "En otro todo". Es la ley de la estructura universal: "no puedes tocar el pétalo de una flor sin que tiemble una estrella" dice una frase de la China milenaria.

Considero que la contemplación de la Unidad, tiene en OP los siguientes matices:

1. la naturaleza, el cosmos y su relación con la poesía
2. la búsqueda del origen
3. la unión de los contrarios
4. el presente y la Presencia

La naturaleza y el cosmos

Hemos visto que la naturaleza en OP es el ambiente vivo y palpitante de su poesía. Desde niño, la admira con amor y asombro, con respeto y fascinación. La naturaleza se encuentra fundida a su creación

1. Octavio Paz, Ladera este, p. 134
2. Graciela Palau, "Blanco de Octavio Paz: Una Mística Espacialista" en Revista Iberoamericana, p. 186

artística; los momentos culminantes de algunos poemas tienen su nacimiento en una actitud contemplativa de la naturaleza. Ella lo lleva instintivamente a la unidad y a la pluralidad de la que es vía y vida:

Todos los bosques son un solo árbol. (3)

o más extensamente en sus "Refranes":

Una espiga es todo el trigo
Una pluma es un pájaro vivo y cantando
Un hombre de carne es un nombre de sueño
La verdad no se parte (4)

La concatenación, las series son en Paz, un instrumento estilístico por el cual sube o baja de lo profundamente elemental a lo cósmico:

La alegría madura como el fruto
El fruto madura hasta ser sol
El sol madura hasta ser hombre
El hombre madura hasta ser astro (5)

La vida y el movimiento que imprime la unidad a cuanto existe:

Todo respira, vive, fluye:
la luz en su temblor,
el ojo en el espacio,
el corazón en su latido,
la noche en su infinito. (6)

Esta relación entre el hombre - sobre todo el poeta - y la naturaleza, para comprender la unidad en el universo, OP nos la da en un rico texto de consideraciones y experiencias poéticas:

El mundo natural se presenta como algo ajeno, dueño de una existencia propia. Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos; en cada espesura nos espía un par de ojos; criaturas desconocidas nos amenazan o se burlan de nosotros. También puede ocurrir lo contrario: la naturaleza se repliega sobre sí misma y el mar se enrolla y se desenrolla frente a nosotros, indiferente; las rocas se vuelven aún más compactas e impenetrables; el desierto más vacío e insondable. No somos nada frente a tanta existencia cerrada sobre sí misma. Y de este sentirnos nada

3. Octavio Paz, Salamandra, p. 83
4. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 136
5. Ibid., p. 128
6. Ibid., p. 38

pasamos, si la contemplación se prolonga y el pánico no nos embarga, al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro propio silencio; andar entre las arenas es caminar por la extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas; los ruidos del bosque nos aluden. Todos formamos parte de todo. El ser emerge de la nada. Un mismo ritmo nos mueve, un mismo silencio nos rodea. Los objetos mismos se animan y como dice hermosamente el poeta japonés Buson:

Ante los crisantemos blancos
las tijeras vacilan
un instante

Ese instante revela la unidad del ser. (7)

De aquí podemos elevarnos a las grandes consideraciones que OP elabora sobre la relación entre el universo y la poesía como realización de la unidad. Para que el poema exista todo debe relacionarse íntimamente dentro de una perfecta unidad; "todo forma parte de todo", de la armonía entre las partes. De esta idea nació el nombre que Mallarmé - y OP bajo su influencia - le dan a la creación poética: Constelaciones, signos del universo. De ahí ha tomado el hombre la idea y la palabra, y el poeta lo aplica a su propia composición:

La página de Mallarmé, se ha dicho muchas veces, es una constelación; hay que añadir que esa constelación es una configuración de signos - grafía, sonido y sentido - que reproduce o duplica sobre el papel al universo. Una cristalización de la analogía universal en la que todo se corresponde. Y esa configuración de líneas que es el universo convertido en signo y en idea, contiene su propia crítica: al ver una constelación en el cielo, la contemplamos, pero al ver la constelación de signos sobre la página - la leemos. La lectura no es sólo contemplación sino desciframiento y crítica: el cielo se vuelve texto... (8)

En OP, como él mismo lo señala en Rubén Darío, hay una "nostalgia de la unidad cósmica". OP pone de manifiesto, uno de los grandes logros de la poesía modernista. Antes de ella, la poesía de lengua española "nunca había visto en la naturaleza la morada del espíritu ni en el ritmo la vía de acceso - no a la salvación sino a la reconciliación entre el hombre y el cosmos". (9)

OP medita en todas estas posibilidades y riquezas y dentro de él se va forjando lentamente, conscientemente el poema que más tarde se

7. Octavio Paz, El arco y la lira, pp. 153-154

8. Octavio Paz, Julián Ríos, Solo a dos voces, p. 31

9. Octavio Paz, Cuadrivio, pp. 28-29

llamará "Blanco" que no es más que el feliz resultado de estas ideas convertidas en realidad dentro de su obra poética total. "Blanco" representa la gran Constelación dentro de su poesía. La crítica dice de este poema lo siguiente:

La característica más saliente de Blanco es la peculiar utilización del espacio, es decir, de la página que contiene el poema. El espacio en Blanco es el puente que une a los contrarios porque contiene el lenguaje y el silencio. El lenguaje, por definición del mismo Paz, es una representación del Universo. (10)

Y algo esencial para la finalidad de este capítulo:

El gran tema de Blanco es el de toda la obra de Paz: la reintegración del hombre con la Unidad. (11)

Otro gran esfuerzo - que merecería un análisis más profundo - lo constituye, como representación de la unidad y la pluralidad en la obra poética de Paz, su participación e iniciativa en la elaboración del Renga, composición en que la unidad es fuerza, es arte.

OP define así el Renga: "ser escritura colectiva y, no obstante, poseer una notable unidad de composición". (12)

Su historia está en las siguientes palabras de Paz:

En 1970, cuatro poetas (un francés, un inglés, un italiano y un mexicano) decidieron componer un poema colectivo en cuatro idiomas y que llamaron, a la japonesa, Renga. Combinación no sólo de textos sino de productores de textos (poetas). El poeta no es el "autor" en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto. (13)

Podemos ver que las palabras convergencia, distintas voces están unidas por un momento. No son más que expresiones de la individualidad que tiene su plena realización en la unidad.

Este Renga busca la unidad dentro de la pluralidad de cuatro poetas, cuatro lenguas, cuatro mentalidades, cuatro culturas. ¿Por qué escogieron el número cuatro? Hemos analizado a lo largo del presente trabajo la importancia que Octavio Paz le concede a este número esencialmente cósmico. La reunión de estos cuatro poetas duró cinco días para la elaboración del Renga. Cinco es la unión de los cuatro puntos cardinales más el centro. Número igualmente cósmico.

10. Graciela Palau, op. cit., p. 187

11. Ibid., p. 188

12. Rita Guibert, Siete voces, p. 246

13. Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 207

El origen

Quando el fin se acerca, regresamos al origen...

Octavio Paz (14)

Veo en una paulatina, pero segura y constante búsqueda de el origen, una clave para llegar a la unidad como realización del ser, como plenitud del ser en el Ser.

Las imágenes poéticas de las que OP se vale para hablar de el origen son en general de movimiento. Esto es muy válido puesto que origen es reposo, principio, centro. Inmovilidad, fijeza - vértigo del movimiento - se unen una vez más para darnos el anhelo del hombre de llegar al origen de cuanto es, de cuanto existe.

El agua es el elemento idóneo más utilizado por OP para representar el desplazamiento hacia el origen:

Río arriba, donde lo no formado empieza,
el agua se desplomaba con los ojos cerrados.
Volvía el tiempo a su origen, manándose. (15)

un ejemplo más:

no concentrados ni en arrobos, sino a tumbos, de peldaño en peldaño, agua vertida, volvemos al principio. (16)

Hay un afán de "volver" - son los repetidos retornos, la vuelta, muy característica en la terminología y en la ideología de Paz - son también índices de ese camino a un hacia, un allá del que se tiene una nostalgia honda y callada:

El regreso al origen, al principio del principio: ser uno mismo al estar con todos. Recuperación de la palabra: mis palabras son tuyas, hablar contigo es hablar conmigo. (17)

hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo. (18)

Todo cuanto conforma al hombre lo impulsa a la memoria de este principio:

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, (19)

14. Octavio Paz, "Gérmenes vagabundos" en Vuelta núm. 66, p. 48
15. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 219
16. Ibid., p. 223
17. Octavio Paz, Conjunciones y disyunciones, p. 139
18. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 236
19. Ibidem.

Es entonces este caminar poético que se remonta siempre, incansablemente a lo largo del pensamiento y de la conciencia del hombre, una imagen viva de la unidad. Hacia ella "como un solo río interminable bajo arcos de siglos fluyen las estaciones y los hombres". (20)

La unión de los contrarios

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 pesa. 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.

Octavio Paz (21)

Constituye la unión de los contrarios una de las mayores tensiones poéticas en la obra de Paz. La fuerza lírica, el hábil manejo del lenguaje, la doctrina que fundamenta este principio, logran en OP la creación de multitud de imágenes literarias con una inmensa variedad de matices y referencias. Dispersas las alusiones a este principio filosófico y cósmico en todos sus libros, forman un corpus poético de gran valor dentro de su producción artística.

OP hace suyo y trabaja este principio que aflora de manera natural en la historia de la humanidad: "En todas las civilizaciones aparecen parejas de conceptos opuestos". (22)

Ante la imposibilidad de concentrar, por su gran número, las ejemplificaciones de la unión de los contrarios en la obra de Paz, se presentarán las más acordes a los temas de este trabajo. Todas nos conducen a la consideración del fondo ontológico que encierra la unidad. La poesía, el poeta, son el instrumento, el mejor camino para lograrlo:

Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad la dispersión.
(23)

20. Ibidem.

21. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 24

22. Octavio Paz, Conjunciones y disyunciones, p. 16

23. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 79

Una síntesis de los opuestos que van a la unión para la armonía y el equilibrio, el texto es importante porque - tomado del Segundo manifiesto surrealista - es la revelación para el hombre contemporáneo "de ese alto lugar" en donde:

La vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente. (24)

El tiempo, sus distintos nombres, desaparecen para fundirse en la unidad:

"Medianoche" Es el secreto mediodía, (25)

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, (26)

Las ceremonias de fin de año, en todas las culturas, significan algo más que la conmemoración de una fecha. Ese día es una pausa; efectivamente el tiempo se acaba, se extingue. Los ritos que celebran su extinción están destinados a provocar su renacimiento: la fiesta del fin de año es también la del año nuevo, la del tiempo que empieza. Todo atrae a su contrario. (27)

En la obra de OP podemos observar la referencia a un acto de contemplación de la naturaleza, que grabó hondamente en sus ojos y en su mente, la imagen de un momento culminante del agua, esto es, la ola. Hay varias alusiones a ella, pero aquí nos interesa su esencial representación poética y filosófica en la unión de los contrarios:

plenitud, ola inmóvil y flüente. (28)

Tanta importancia tiene la vida que el agua adquiere en esa "plenitud", que la ola, "equilibrio sin apoyo" pasa a ser la mejor expresión poética del amor, del tiempo, de la poesía:

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

24. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 150

25. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 38

26. Ibid., p. 236

27. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, pp. 44-45

28. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 37

la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí. (29)

En otros textos, las oposiciones desaparecen:

No y Sí

Juntos

Dos sílabas enamoradas (30)

Cesa la vieja oposición entre verdad y fábula,
Apariencia y realidad celebran al fin sus bodas, (31)

Algunos de estos textos nos recuerdan otros muy importantes:

Allí están las puertas de los caminos de la Noche y del Día,
sujetas entre un dintel y un umbral de piedra. (32)

Mas necesidad es que te informes de todo, tanto del intrépido corazón de la Verdad bien redonda, cuanto de las opiniones de los mortales, en las que no hay una fe verdadera. Pero en todo caso aprenderás también esto, cómo necesitaban haber puesto a prueba cómo es lo aparente, recorriéndolo enteramente todo. (33)

La construcción de versos y de frases estructurados sobre los contrarios le brotan a OP en forma natural y espontánea porque nacen de su condición humana:

Tensión de contrariedades, tejido de opuestos, el hombre es búsqueda de un pacto más alto - o, mejor dicho, más íntimo - :
el de una tensa y continuada presencia del espíritu. (34)

De aquí que haya líneas como las que siguen:

el mundo se aclara
sólo para volverse invisible (35)

o el texto sobre lo que es la poesía:

La escritura poética
es borrar lo escrito
Escribir
sobre lo escrito
lo no escrito (36)

29. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 25
30. Octavio Paz, Blanco, p. 11
31. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 131
32. "El poema de Parménides" en José Gaos, Antología de la filosofía griega, p. 35
33. Ibid., p. 36
34. Ramón Xirau, Poesía iberoamericana contemporánea, p. 132
35. Octavio Paz, Poemas, p. 442
36. Ibidem

Todas estas referencias y ejemplificaciones marcan de una manera definitiva la estructura mental y poética de OP. Sus poemas y sus ensayos tienen, como se indicó al principio del trabajo, cimientos de dualidad. OP ha elevado el don natural que el hombre posee para la analogía y la oposición al nivel del arte. El quehacer cotidiano que es la contemplación de cuanto nos rodea, ha ido formando en el poeta "un doble del universo"; su cosmovisión se ha convertido en poesía, y sus ensayos en un sistema para interpretar sus poemas. El metatexto de OP está hecho de comparaciones, deducciones, aplicaciones del pensamiento filosófico y la expresión artística de las culturas que le han servido de fuente, de manantial:

El modelo de la armonía son los principios inmutables que rigen las conjunciones y las disyunciones del cielo y de la tierra.
(37)

El presente, la Presencia

Por primera y última vez aparecen en estas reflexiones la palabra presencia y la palabra amor. Fueron la semilla de Occidente, el origen de nuestro arte y de nuestra poesía. En ellas está el secreto de nuestra resurrección.

Octavio Paz (38)

Vimos - al hablar de los "ejes semánticos" en el poema "Cuatro chopos" - que el fondo de la estructura poética de la obra de Paz la constituye la Presencia como núcleo de significación. No podemos abstraerla sino del amplio contexto con el que OP nos la entrega. La derivación natural de su existencia es el presente. Con esta perspectiva las palabras de Yuri Lotman adquieren relevancia:

El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo, y, en ese sentido, pertenece, por toda su estructura, al "contenido" es portador de información. (39)

Partiendo de estas ideas podemos hacer algunas referencias al lenguaje de Paz en relación al presente. OP utiliza en el orden de la temporalidad, dos formas que encarnan un presente vivo:

- el instante
- el ahora, el siempre

37. Octavio Paz, Conjunciones y disyunciones, p. 106

38. Ibid., p. 143

39. Yuri M. Lotman, La estructura del texto artístico, 30

El instante es la expresión humana de un querer que se detenga nuestra condición humana como fluir continuo. OP lo usa en múltiples momentos de su obra con la intención de relacionarlo con lo inmóvil, lo permanente:

el instante no es la refutación sino la encarnación de la eternidad, (40)

Es el instante la imagen de un momento cumbre de plenitud:

Como el día que madura de hora en hora hasta no ser sino un instante inmenso, (41)

ese tiempo ardientemente deseado es "para dar un instante de belleza" "colmarse a sí mismo con esa dicha instantánea". (42)

En otras ocasiones, el instante tiene un nombre, "Mediodía":

La luz no parpadea
el tiempo se vacía de minutos,
se ha detenido un pájaro en el aire. (43)

El instante no es más que un afán de presente que impregna a la obra de arte para que ésta sea un "presente perpetuo" en la cadena comunicativa con el lector, el espectador:

El diálogo con las obras de arte consiste no sólo en oír lo que dicen sino en recrearlas, en revivirlas como presencias: despertar su presente. Es una repetición creadora. (44)

El ahora, el siempre son signos lingüísticos que revisten el presente, el instante.

Hay un deseo de paralizar la fuerza impulsiva de la temporalidad:

como si el tiempo y sus dos tiempos
fuesen un solo tiempo
que ya no fuese tiempo, un tiempo
donde siempre es ahora y a todas horas siempre (45)

Fundidas con el instante son la mejor expresión de la unión de los contrarios:

El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y

40. Octavio Paz, Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, p.128
41. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 132
42. Ibidem.
43. Octavio Paz, La centena, p. 32
44. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 201
45. Octavio Paz, Pasado en claro, p. 31. (Octavio Paz subraya las palabras ahora y siempre)

esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de caída. (46)

Tiempo, no tiempo es "plenitud que nadie toca":

hoy es ayer y es siempre y es deshora. (47)

Impresionante es el detenerse del tiempo en la naturaleza:

Y vuelvo al llano, al llano donde siempre es mediodía, donde un sol idéntico cae fijamente sobre un paisaje detenido. Y no acaban de caer las doce campanadas, ni de zumbar las moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa. (48)

Oculto en todas estas expresiones sobre el presente, el siempre, el tiempo detenido, está la Presencia. Significativamente el poema "Viento entero" - como lo señala Ramón Xirau - "es el poema de la presencia". (49) Esta es la razón de que a cada nuevo grupo temático que se introduce en el hilo narrativo del poema, haya un verso que es clave no solamente de esta composición sino del "contenido" de la estructura general de OP:

El presente es perpetuo (50)

Esta gran riqueza poética y metafísica de "Viento entero" la comenta Ramón Xirau con las siguientes palabras:

Como todos los grandes poemas de Octavio Paz, Viento entero parece seguir el camino que lleva de la Presencia a la caída para llegar a la Presencia.

Un presente nos angustia; otra presencia nos salva y esta presencia más allá de las negaciones, las caídas, los infiernos de esta tierra y mundo y tiempo, se llama amor, se llama transparencia, se llama, en las palabras de Conjunciones y disyunciones: presencia amada. (51)

Conclusión

Todo cuanto existe converge en la Unidad, creadora de la armonía. Consciente o inconscientemente el hombre es un perpetuo perseguidor de armonía. Latente siempre en el fondo de su ser, hay un ansia ili-

46. Octavio Paz, Cuadrivio, p. 125

47. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 37

48. Ibid., p. 191

49. Ramón Xirau, op. cit., p. 134

50. Octavio Paz, "Viento entero" en Poemas, pp. 451-457

51. Ramón Xirau, op. cit., p. 136

mitada de felicidad y descanso. El hombre - "el sin raíces, ni cielo ni tierra, sino puente, arco" - pasa la vida en lucha, en rebel-
 día o en infatigable búsqueda de los signos que esconden la Presen-
 cia - la realidad, la plenitud - y que son la manifestación de la
 Unidad. Doctrinas ancestrales lo expresan en imágenes llenas de hon-
 do significado en cada palabra:

los ríos corriendo se detienen finalmente en el océano y se des-
 pojan de sus nombres y de sus formas separadas. (52)

el agua, siempre el agua como representación del movimiento y del re-
 poso, le sirve al hombre de todos los tiempos para imaginar sus an-
 siedades. Estas ideas en alguna forma están en las mejores líneas
 de OP sobre la unidad:

Todo era de todos

Todos eran todo

Sólo había una palabra inmensa y sin revés
 Palabra como un sol (53)

o en "Piedra de sol" cuyo eje central es la unidad:

nunca la vida es nuestra, es de los otros,
 la vida no es de nadie, todos somos
 la vida - pan de sol para los otros,
 los otros todos que nosotros somos -,
 soy otro cuando soy, los actos míos
 son más míos si son también de todos, (54)

y el momento de la Unidad y la Presencia:

manantial que disuelve nuestros rostros
 en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
 indecible presencia de presencias... (55)

52. Mundaka-Upaniṣad, III.2,8 citado en Juan Miguel de Mora, La
diléctica en el Rig Veda, p. 101

53. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, p. 122

54. Ibid., p. 252

55. Ibid., p. 254

CONCLUSIONES

Pragmática: estudio de "la relación entre signos e intérpretes".

Charles Morris, p. 240

Hacer de la lengua un trabajo - ποιειν -
laborar en la materialidad de lo que, para
la sociedad, es un medio de contacto y de
comprensión, ¿no es hacerse, de golpe, ex-
traño a la lengua?

Julia Kristeva (1)

Los poemas no se explican ni se interpretan;
en ellos el signo deja de significar: es.

Octavio Paz (2)

Astros y átomos, sexos y sílabas, todos es-
tán regidos por el doble ritmo de las con-
junciones y las disyunciones.

Octavio Paz (3)

Sé que un trabajo de investigación debe concluir con una globaliza-
ción de resultados; por lo tanto, como una deducción natural de lo
contenido dentro del presente estudio sobre Octavio Paz bajo el tema
Polaridad-Unidad, me permito presentar lo que en mi opinión consti-
tuye un compendio de la obra artística de este importante escritor
mexicano contemporáneo.

1. La estructura de la obra de Octavio Paz, tanto en su conjunto
como en sus partes esenciales, descansa en cimientos de duali-
dad, de polaridad que expresa preferentemente por medio de la
antítesis, la paradoja, el paralelismo, el difrasismo. Armo-
nía y coherencia se derivan así, de esta estructura fundamental.
 2. La dualidad, enigma al que se enfrenta todo ser humano (eco,
sombra, espejo) desde sus primeros intentos de comprensión de
cuanto le rodea hasta su muerte, encuentra en OP al incansable
buscador, expectador, analizador y poeta.
 3. El enfrentamiento de los polos de la dualidad lo lleva a la
búsqueda permanente de una explicación que en él se resuelve
en la unidad metafísica del Ser; en la absorción, no en la ani-
1. Kristeva, Julia. Semiótica 1, Madrid, Editorial Fundamentos,
1978, p. 7
 2. "Hablar y decir, leer y contemplar", p. 29
 3. Ibid., p. 32

quilación de los contrarios; en la unidad de todo lo que sea vida o representación de la misma.

4. Se ha dicho que el nivel más alto de una obra es una formulación filosófica. El contenido y la dinámica que supone El principio de los contrarios, sería para mí, tal formulación en OP.
5. La individualidad, intransferible en cada uno de los seres, encuentra su realización más perfecta en la unidad, entendida ésta como "Un todo" que va desde "cada uno" de los seres hasta "Otro uno" de dimensiones cósmicas y universales.
6. La naturaleza, el universo, el cosmos forman el campo poético del que OP toma los elementos constitutivos de la esencia de toda su obra. Ellos son los instrumentos más idóneos, los caminos infinitos para sus incursiones en la filosofía. Es el material que le sirve para la creación en todo tiempo de sus expresiones estéticas, llámense poesía o ensayo.
7. OP muestra una preferencia por el uso de los mitos como elementos adecuados, flexibles, de profunda significación. Por medio de ellos, se amplía y enriquece el campo de su capacidad conceptual y verbal a través de símbolos, personajes, lugares, nombres que tocan los extremos del mundo real y del mundo de lo que representan los seres míticos. Maneja los sistemas y las filosofías de oriente y occidente, pero se adivina una inclinación, una identificación con lo suyo, lo mexicano, lo prehispánico. El contacto directo de OP con las culturas y los lugares en donde estos mitos han dejado una huella viva, le proporciona un conjunto de experiencias personales muy en armonía con su inquietud intelectual, imaginativa; con su sensibilidad artística y su capacidad verbal, bases de la creación poética.
8. Los cuatro elementos míticos, sagrados, ancestrales son algunos de los medios más valiosos para que OP pueda expresar la esencia, el movimiento, la relación de los principios opuestos, núcleos constantes de la estructura de su obra.
9. Dos de los elementos naturales que OP maneja con más frecuencia y pasión, son el agua y la luz. Femenina el agua, "masculina" la luz; horizontal el agua, vertical la luz de acuerdo con las doctrinas orientales, le sirven maravillosamente al poeta para expresar la fecundación, el juego pasional, el tiempo, el amor. Agua y fuego, dos elementos contrarios son materia viva en la obra de OP.

La poesía

1. La poesía para OP es un desgarramiento del hombre; la concibe y la crea por el dolor, la angustia; por la lucha y la urgencia

interna que lo impulsan por la sed y por el fuego. Vive en OP la pasión por la poesía porque a través de ella se abren los ojos y la frente del poeta para tocar la realidad oculta y profunda. La poesía es el gran camino que lleva al hombre al pleno conocimiento de las esencias. Nace de la Otredad, "el centro innombrable del ser".

2. Uno de los símbolos más identificados en Paz con la poesía es "el fuego indestructible" - herencia heraclitiana. La poesía es una quemadura; ella abrasa, enciende y consume el ser del poeta para que, ávido y sediento, insaciable y delirante destruya todas las formas de la poesía y de ella sólo quede la esencia de la esencia.
3. La poesía es una "fatalidad" para el poeta. El ha nacido para ella y de ella no se desprenderá jamás. La existencia del poeta se explica porque la poesía existe. La sustancia de la poesía se disuelve en la sustancia del poeta de tal manera que, conociéndola, él llega a conocerse. Silenciosa y secreta, la poesía llegará "fatal", pero amorosamente al poeta.
4. La existencia real y sustancial del poeta corre pareja con la creación del poema. Es la identificación plena poeta-poema. Es el tiempo suspendido de esta creación, es un presente creativo que termina con la última palabra o signo del poema.
5. La poesía de OP es, como él mismo lo ha dicho, una poesía en movimiento; movimiento que él "fija" en un momento dado imprimiéndole toda la fuerza de un "instante", "un eterno presente". Es la polaridad aplicada a la poesía.
6. La poesía de OP es la poesía ansiosa de un "nosotros" que se incorpore a una vida cósmica. Es la Otredad dinámica dentro de la creación poética.

El tiempo

1. Hay en OP una suerte de ansiedad por la destrucción del pasado y del futuro para mantener latente y vivo, vibrante y puro un presente que le permita situar todo dentro de él. Esto sería la máxima representación de la vida y la unidad.
2. El tiempo es un presente que se immortaliza, se suspende y se detiene gracias al poder de la historia, del arte; lo es igualmente por el poder de la memoria y de la creación poética. Hay una especie de contemplación extática de este presente.
3. El verbo, instrumento de la temporalidad en una lengua, actualizador, elemento fino y eficaz para matizar el tiempo, es manejado en forma viva dentro de la poesía de OP. Siendo este autor un apasionado cantor del presente, de la "fijeza" del

tiempo para detenerlo, contemplarlo y luchar contra el poder se su corriente, les da a los verbos una preferencia a través del uso reiterado y voluntario del presente. Es su tiempo poético, su tiempo vivencial, su tiempo filosófico.

4. El tiempo es la relatividad en su más profunda significación. Instante y siglo, eternidad y momento, pasado y futuro pueden ser destruidos, prolongados indefinidamente por una vida que no termina.
5. El tiempo es repetición, es ciclo, es círculo que no se sabe dónde empieza y dónde termina. De ahí la "vuelta" con sus numerosas implicaciones y nombres; las estructuras poéticas que se cierran, la curva del río, la imagen circular en el cuerpo femenino, la vida plena en su constante renovación.

El hombre

1. El ser humano en la obra poética de OP no tiene, sino excepcionalmente un carácter individual con un nombre y propiedades personales. El hombre y la mujer son seres que se funden y se fusionan en su unidad genérica. Hay en ellos como "hambre de ser" que los hace representantes, primero de su sexo; segundo, de un ser total, vivo, doliente, desgarrado, angustiado, pero de infinitas posibilidades de proyección, de elevación, deseo, amor.
2. El hombre, en una parte muy importante de la obra de OP, soporta una carga existencial de naturaleza psicológica y mental. Inmerso en un mar de dudas, absurdos e incongruencias; siente muchas veces que se ahoga sin salvación posible. Rodeado de espejos, "espejeos", reflejos, éstos le engendran la confusión, la nada, el vacío. Cercado por muros y murallas se hunde en la incomunicación, la soledad y el abandono. El hombre en OP es un ser herido en su existencia, sangrante en su conciencia, inacabado en su dolorosa intimidad.
3. De lo anterior se desprende que el acto de la creación poética en OP tiene un carácter existencial. Es el sufrimiento que desgarrar "el pecho" y "la frente" del poeta, lo único que es capaz de engendrar la palabra, que, "entre dos silencios", se llama poema. El poeta-hombre tiene que romper los espejos, desvanecer las sombras, curarse de soledad, "perforar el tiempo", la piedra y el espacio hasta hundir la mano y coger "el grano incandescente" que crecerá "un día" en el ser íntimo del hombre creador de poesía.

Lo femenino

1. La obra de OP es una ininterrumpida alusión y dedicatoria a lo femenino. Hay un "tú" de amor y comunión, pero hay también una imagen femenina vitalmente presente: es la mujer unida al universo, proyectada en él. Su cuerpo, es un cuerpo de dimensiones universales.
2. Los grandes temas de OP son femeninos y están matizados por lo "intensamente femenino", como si una "ella", infinitamente unidimensional y múltiple al mismo tiempo, se presentara en los más importantes momentos de su obra.
3. Secularmente, la mujer ha sido uno de los grandes símbolos de la vida. OP toma este íntimo aspecto y le da a la mujer todo cuanto pueda enaltecer a la vida que ella representa. Las mujeres que menciona son símbolos en el mito o en la historia, no la mujer individualmente considerada.
4. El cuerpo femenino adquiere un lugar muy importante en la obra poética de OP. Sirve al poeta para llevar ese cuerpo a una proyección universal de carácter religioso, en cuanto que el rito alrededor del cuerpo femenino produce efectos de transformación intelectual, de acuerdo con algunas doctrinas orientales que Paz estudia y analiza con especial interés en sus ensayos.
5. La mujer tiene en OP una raíz profundamente mítica. Los nombres de las mujeres a que alude son representantes en varias culturas, de diosas, de fuerzas naturales, fuentes de energía, poderes destructivos, símbolos de fertilidad que operan sobre la tierra, el cosmos, los hombres. En el fondo "es el principio femenino del universo". Encarna, a través del tiempo, en mujeres que a lo largo de la historia, representan la fuerza, el poder y el misterio de lo femenino.

El erotismo, profundo y múltiple, insistente y subyacente en toda la obra de OP, tiene especialmente una base y explicación en las doctrinas tántricas entendidas éstas como "la encarnación de la energía divina del Absoluto" en "las manifestaciones de la vida".

7. El acto amoroso, los cuerpos humanos al unirse en el amor, son representantes del universo. Son reproducciones de la naturaleza en donde todos los seres se unen para que de ahí, brote la vida: "Los cuerpos frente a frente como astros felices/ están hechos de la misma sustancia de los soles".

8. Unido a todo lo anterior, encontramos en OP un juego permanente, una actividad incesante de los cinco sentidos, en especial de la vista y el tacto lo cual imprime a su obra el carácter marcadamente erótico que distingue su poesía. De aquí nace muchas veces la sinestesia cuando hay momentos de intensa fuerza sensorial o sensual.
9. La actividad del tacto, las manos, el cuerpo todo, llevan al poeta a expresar su apasionado erotismo, entendido éste como la unión amorosa que simboliza la vida en toda su intensidad y plenitud: "Mano llena de ojos en la noche del cuerpo".

Los grandes temas

1. Teniendo en cuenta que todo lo que produce un autor a lo largo de su vida es un "texto", podríamos decir que éste es ^{en OP} un camino de búsqueda permanente de la belleza. La poesía es uno de los medios más poderosos del hombre para alcanzarla. Libertad y palabra son bases para ese encuentro.
2. OP es un escritor en busca de la trascendencia, entendida ésta, no como el romper en forma natural las apariencias como todo ser humano lo hace, sino como un poder interno capaz de adentrarse en la abismal profundidad y altura de lo inacabable. Va de asombro en asombro al sentir vivas y apremiantes estas ansias y poderes de trascendencia.
3. Hay en OP una constante referencia al deseo de llegar a las fuentes, al "Comienzo del comienzo", al "centro vivo del origen", atemporal, infinito adonde fluyen "las estaciones y los hombres". Esta es una imagen de lo incontaminado, lo intocado, lo puro en su esencia. Es la unidad de donde todo proviene y adonde todo confluye.
4. Las grandes imágenes, tradicionalmente consideradas como la parte sombría, pasiva, impotente, suspendida o acabada de la vida, tales como la muerte, el sueño, se transforman en OP en la proyección hacia una actividad, una vida del ahora y el siempre.
5. En una apreciación general, la poesía de OP está mucho más cargada hacia el lado de la luz y la plenitud, que hacia las sombras y el vacío. El mediodía, lo solar, el instante, el presente, pesan mucho más en la balanza del poeta que los medios tonos y el tiempo convertido en destructor de la vida.
6. Relacionado con lo inmediatamente anterior, OP es un poeta de plenitudes: el sol, el verano, el solsticio, la luz total y cegadora, la noche inmensa son caminos de libertad infinita. La vida es la puerta abismal del ser, la muerte es la identificación con la vida.

La muerte, tradicionalmente considerada como un acabamiento, es una de las formas de nombrar la vida: "la muerte no es algo aparte, es de manera indecible, la vida".

La vida y la muerte forman una perfecta continuidad, ensanchamiento, unidad. El hombre es un instante. El tiempo se funde en ese instante que es el nacer y el morir, "en ese instante somos vida y muerte". La vida se perpetúa en la muerte y en ella tiene su más profunda realización. Es uno de los puntos culminantes de la unión de los contrarios.

7. La noche es uno de los medios poéticos por excelencia para expresar la proyección del ser a lo inconmensurable. Suele representar el dolor humano, pero siempre habrá en ella un poder de símbolo de la inmensidad y la liberación. La Otredad encuentra en la noche un medio apropiado para que el ser pueda poner en actividad sus insospechados poderes.
8. El gran tema de los sueños, unido a la noche, encuentra en OP un poeta que aprovecha en forma admirable los opuestos: vigilia-sueño. Les imprime toda la fuerza y el poder que su oposición representa y significa en el ser humano. Por los sueños, el hombre, pleno de libertad, se desplaza en una vigilia que es conciencia; en un sueño que es vida y capacidad de asirla en su inmensa e innombrable realidad.
9. La libertad en su más pura esencia, como atributo y dignidad del hombre y cuanto a él pertenece, halla en OP uno de los escritores más convencidos de que sin ella, el hombre y los pueblos se degradan.
10. La soledad es una tónica interna, dolorosa y escondida. Desde niño aparece real en lo más hondo de su ser infantil. Existencialmente lo acompaña a lo largo de su vida y está presente en el "pirú" solitario, el muro de la incomunicación, pero la verdadera soledad "consiste en estar separado de su ser, en ser dos", es decir, la soledad es estar separado de su Otredad.
La soledad es también la condición sin la cual es imposible la creación artística, "sin la concentración no hay arte y la concentración se logra en la soledad y el recogimiento".
11. Hay en OP una pasión por la palabra en cuanto que es uno de los instrumentos más misteriosamente conectados con lo esencial del ser humano. Esta conexión y relación íntima con la palabra lo lleva a buscarla, trabajarla, acariciarla, adularla, maltratarla, injuriarla y hasta despreciarla con el afán de poseerla totalmente. Es lo "inmensamente femenino" que subyace en toda la obra de Paz.

12. El lenguaje y su trabajo sobre él, le permitirá alcanzar no sólo su innato poder de comunicación, sino la plenitud de la función estética del lenguaje como proyección del pensamiento humano. De aquí le viene una parte de su modernidad que lo conectan a su vez con los autores franceses de mayor influencia en OP: Mallarmé y Apollinaire.
13. El silencio no es suspensión de la palabra y su natural actividad. El silencio es lenguaje, palabra latente y viva.
14. Nacida de la unidad, OP trabaja constantemente la escritura circular. La aplica a las grandes obsesiones de la filosofía: tiempo, vida, muerte. La lleva a la poética y a la poesía: poemas que se cierran al unir principio y fin; disco visual que descubre su secreto por su movimiento y forma circular; mitos, personajes que incluye en su poesía, ciclos temporales, seculares, milenarios.
15. Muy escondida, hay en el poeta una experiencia de lo divino - sin nombres, sin imágenes - como una parte superior y constitutiva del hombre: "Al extirpar la noción de divinidad el racionalismo reduce al hombre".

Dios aparece en la angustia del ser existencial. La presencia divina dentro de él es para causarle el profundo dolor de la ausencia. Es un "Dios insaciable" que el hombre busca "sediento". Es un "Dios hueco", un "Dios vacío", pero al mismo tiempo es un "Dios mío", "palabra y silencio del hombre".

La otredad

1. Es la "conciencia de sí" en el hombre por medio de la cual, éste vive y goza su propia plenitud, se proyecta fuera tratando de relacionar y asimilar el mundo exterior para hacerlo suyo; de esta manera lo convierte en sustancia e instrumento de todo cuanto constituye la actividad externa e interna en sus innumerables modalidades.
2. Los sentidos no son únicamente el instrumento vivo que capta las apariencias para trascenderlas y llegar a las esencias, sino que son los medios más activos, sutiles, flexibles y adaptables de los que se vale el ser humano para aprehender la naturaleza y el cosmos. Hay una insistencia en los ojos externos, pero sobre todo en los internos como el símbolo de los poderes trascendentes del hombre. La otredad es la mirada, la acción total de cada uno de los sentidos del ser que buscan llegar a la realidad escondida y asirla en toda su verdad.
3. La otredad es un "alguien" que "me piensa" y que "se piensa"; es un diálogo discursivo, polémico, a veces doliente, violento, tierno con ese alguien que me mira, oye, habla, rige, convence, disuade y sin el cual la vida quedaría sumergida en una desgarradora soledad.

4. La poesía nace del diálogo con la otredad, "La inspiración es una manifestación de la otredad constitutiva del hombre". La otredad está desde los primeros poemas y a lo largo de toda su obra poética y de ensayo. Forma parte de la estructura profunda de la obra de Paz. La otredad es la comunicación sin palabras en el mundo del silencio; es la gran palabra, "los fragmentos" que reflejan "esta realidad en movimiento en que vivimos y que somos".

La otredad es el espíritu en su pureza esencial rescatado de las distorsiones y los nombres que disminuyen su identidad como un poder absoluto, infinito, fuera de todo nombre. La otredad es "un ser sin rostro", sin tiempo que vive dentro del hombre comunicándole todos sus poderes de trascendencia.

* * * * *

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directaObras de Octavio Paz

- ¿Aguila o sol? 2a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 122 pp.
- A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones. México, Compañía Editora y Librera ARS, 1942. 153 pp.
- Apariencia desnuda. México, Ediciones Era, 1973. 146 pp.
- El arco y la lira. 4a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1973. 305 pp.
- Blanco. 2a. ed. Edición proyectada por el autor. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- La búsqueda del comienzo. Madrid, Industrias Felmar, 1974. 102 pp.
- La centena (Poemas: 1935-1968). Barcelona, Barral Editores, 1969. 266 pp.
- Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. 3a. ed. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972. 134 pp. (serie del volador)
- Conjunciones y disyunciones. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969. 143 pp.
- Corriente alterna. 7a. ed. México, siglo veintiuno editores, 1973. 223 pp.
- Cuadrivio. 3a. ed. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972. 203 pp. (serie del volador)
- Los hijos del limo. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974. 224 pp.
- El laberinto de la soledad. 3a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1973. 191 pp.
- Ladera este (1962-1968). 2a. ed. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1970. 182 pp.
- Libertad bajo palabra (1935-1957). 1a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. 262 pp. (Letras mexicanas)
- Marcel Duchamp o el castillo de la pureza. 1a. ed. México, Ediciones Era, 1968. (Libro-Maleta que contiene: 1. El ensayo de Octavio Paz. 2. Textos de Marcel Duchamp. 3. Una reproducción del Gran Vidrio. 4. Tres láminas en color. 5. Un sobre con nueve reproducciones. 6. Un álbum fotográfico).
- El mono gramático. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974. 140 pp.
- El ogro filantrópico. Historia y política. 1971-1978. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1979. 348 pp.
- Pasado en claro. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 44 pp.
- Las peras del olmo. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971. 224 pp.

Poemas (1935-1975). Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979. 719 pp.
Posdata. 8a. ed. México, siglo veintiuno editores, 1973. 155 pp.
Puertas al campo. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972. 223 pp.
Salamandra. 2a. ed. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969. 182 pp.
El signo y el garabato. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1973.

213 pp.

Los signos en rotación y otros ensayos. Pról. y sel. de Carlos Fuentes. Madrid, Alianza Editorial, 1971. 343 pp.

Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. 658 pp.

Traducción: literatura y literalidad. Barcelona, Tusquets Editor, 1971. 78 pp.

Versiones y diversiones. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1974. 255 pp.

Vuelta. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1976. 92 pp.

Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. 85 pp.

Obras en colaboración.

Magia de la risa. Octavio PAZ, Alfonso MEDELLIN ZENIL, Francisco BEVERIDO. México, SEP/SETENTAS: 1971. 77 pp.

MATSUO BASHO. Sendas de Oku. Versión castellana de Octavio PAZ y Eikichi HAYASHIYA. Introd. de Octavio Paz. Barcelona, Barral Editores, 1970. 128 pp. (Breve biblioteca de respuesta).

Poesía en movimiento. México 1915-1966. Sel. y not. de Octavio PAZ, Alí CHUMACERO, José Emilio PACHECO y Homero ARIDJIS. Pról. de Octavio Paz. 8a. ed. México, siglo veintiuno editores, 1974. 476 pp.

Solo a dos voces. Octavio PAZ-Julián RIOS. Barcelona, Editorial Lumen, 1973. 74 pp.

Hemerografía

"Alrededores de la literatura hispanoamericana" en Vuelta, núm. 5 (abr. 1977) pp. 21-24

"Antevíspera: Taller (1938-1941)" en Vuelta, núm. 76 (mar. 1983) pp. 6-12

"El árbol de la vida" en Plural, núm. 3 (dic. 1971) p. 17

"Carlos Chávez (1899-1978)" en Vuelta, núm. 23 (oct. 1978) pp. 48-49

"Cuatro chopos" en Vuelta, núm. 48 (nov. 1980) pp. 4-7

"Discurso en Jerusalén" en Vuelta, núm. 8 (jul. 1977) pp. 45-46

"Entre orfandad y legitimidad" en Plural, núm. 46 (jul. 1975) pp. 14-21

"Escribir y decir". Conversación en la Universidad. Revista de la Universidad de México, nueva época, vol. XXXVI, núm. 1, (may. 1981) pp. 2-10

- "Fourier y la analogía poética" en Plural, núm. 72 (sept. 1972) pp. 47-49
- "La ginestra" en Vuelta, núm. 77 (abr. 1983) pp. 48-50
- "Los grandes escritores latinoamericanos no son progresistas" /entrevista por: Ruy Lima/ en "La Onda" Supl. Cultural de Novedades, núm 110 (20 de jul. 1975), p. 6
- "Hablar y decir, leer y contemplar" en Vuelta, núm 63 (febr. 1982) pp. 5-11 y Vuelta, núm. 64 (mar. 1982) pp. 29-33
- "Intervalo" en Vuelta, núm. 60 (nov. 1981) p. 14
- "José Ortega y Gasset el cómo y el para qué" en Vuelta, núm, 49 (dic. 1980) pp. 31-34
- "Juana Ramírez" en Vuelta, núm. 17 (abr. 1978) pp. 17-23
- "Kostas Papaioannou" en Vuelta, núm. 65 (abr. 1982) pp. 27-28
- "La letra y el cetro" en Plural, núm. 13 (oct. 1972) pp. 7-8
- Material de lectura, núm. 20. México, UNAM, 1977. pp. 38-41 (Serie poesía moderna).
- "Memento: Jean-Paul Sartre" en Vuelta, núm. 42 (may. 1980) pp. 29-33
- "México: presente y futuro" en Plural, núm. 6 (mar. 1972) pp. 3-5
- "México y Estados Unidos: posiciones y contraposiciones" en Vuelta, núm. 27 (feb. 1979) pp. 5-12
- "México y los Poetas del exilio español" en "El Semanario cultural" de Novedades, núm. 53 (24 de abr. 1983) pp. 1 y 4
- "Noches: 'Nacimiento'. 'El desconocido' " en El Hijo Pródigo, año 1, vol. 1, núm. 1 (15 abr. 1943) pp. 18-20
- "El pacto verbal" en Revista de la Universidad de México, nueva época, vol. XXXIX, núm. 24. (abr. 1983) pp. 3-6
- PAZ, Octavio el al. "Poesía mística y filosofía. Debate en torno a san Juan de la Cruz" en El Hijo Pródigo, año 1, vol. I, núm. 3 (15 jun. 1943) pp. 135-144, loc. cit., pp. 143-144
- "Pequeña divagación en torno a los hombres/bestias/hombres/bestias/hombres/bestias" en Plural, núm. 4 (ene. 1972) pp. 13-14
- "Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura" en Vuelta, núm. 72 (nov. 1982) pp. 41-44
- "El primer poema" en Revista de la Universidad de México, nueva época, vol. XXXVIII, núm. 12 (abr. 1982) p. 3
- "Poesía de soledad y poesía de comunión" en El Hijo Pródigo, vol. I, núm. 5 (15 ago. 1943) pp. 271-278
- "Los presocráticos. Jenófanes, Parménides y Empédocles. Trad. Pról. y notas de Juan David GARCIA BACCA" en El Hijo Pródigo, año 1, vol. II, núm. 7 (15 oct. 1943) pp. 60-61
- "Renga". Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI, Charles TOMLINSON, en Plural, núm. 6 (mar. 1972) pp. 32-34
- "Tamayo: Transfiguraciones" en Plural, núm. 7 (abr. 1972) pp. 16-20
- "La tradición Liberal" en "El Semanario cultural" de Novedades, núm. 1, año 1, vol. I (25 abr. 1982) pp. 1 y 7
- "Tres poemas" en Vuelta, núm. 2 (ene. 1977) pp. 8-9
- "Vuelta" en Vuelta, núm. 1 (dic. 1976) pp. 4-5

Bibliografía indirectaObras sobre Octavio Paz

- FELL, Claude. "Octavio Paz, ensayista" "Conversación con Octavio Paz: vuelta a El laberinto de la soledad" en Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea. Trad. Luis Enrique Delano Díaz. México, SEP/SETENTAS, 1976. 190 pp.
- FLORES, Angel (ed). Aproximaciones a Octavio Paz. [Colaboran: Octavio ARMAND, Enrique CARACCIOLA TREJO, Julio CORTAZAR, Luis Alfonso DIEZ, Manuel DURAN, John M. FEIN, Angel FLORES, Jean FRANCO, Carlos FUENTES, Juan GARCIA PONCE, Eduardo GONZALEZ LANUZA, Luis LEAL, Carlos H. MAGIS, Julio ORTEGA, José Emilio PACHECO, Enrique PEZZONI, Julio Aldo, REQUENA, Luis Mario SCHNEIDER, Roberta SEABROOK, Tomás SEGOVIA, Javier SOLOGUREN Guillermo SUCRE, Ramón XIRAU y Saúl YURKIEVICH] México, Editorial Joaquín Mortiz, 1974. 279 pp.
- GUIBERT, Rita. Siete Voces. México, Organización Editorial Novaro, 1974. 446 pp.
- LEMAITRE, Monique J. Octavio Paz. Poesía y poética. México, UNAM, 1976. 127 pp. (Col. Poemas y ensayos)
- MAGIS, Carlos H. La poesía hermática de Octavio Paz. México, El Colegio de México, 1978. 352 pp.
- México en la obra de Octavio Paz. Sel. y pról. de Luis Mario Schneider México, Promexa Editores, 1979. 541 pp.
- The Perpetual Present. The Poetry and Prose of Octavio Paz. Edited by Ivar Ivask. First Edition. Norman, University of Oklahoma Press, 1973. 160 pp.
- PHILLIPS, Allen W. "Octavio Paz: crítico de la poesía mexicana moderna" en Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna. México, SEP/SETENTAS, 1974. 183 pp.
- PHILLIPS, Rachel. Las estaciones poéticas de Octavio Paz. Madrid, Ediciones Fondo de Cultura Económica España, 1976. 227 pp. (Breviarios, 257)
- ROJAS GUZMAN, Eusebio. Reinvención de la palabra. La obra poética de Octavio Paz. México, Costa-Amic Editores, 1979. 57 pp.
- Xirau, Ramón. "'Trivio' de Octavio Paz" en Poesía Iberoamericana contemporánea. México, SEP/SETENTAS, 1972. 182 pp.
- _____ "Octavio Paz y los caminos de la Transferencia" en Poesía y conocimiento. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1978. 141 pp.
- _____ Octavio Paz. El sentido de la palabra.
- YURKIEVICH, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Paz. Barcelona, Barral Editores, 1971. 236 pp.

Hemerografía sobre Octavio Paz

- ACOSTA, Marco Antonio. "Poesía y poética de Octavio Paz" en "Diorama de la cultura", Excelsior, (24 de dic. 1977), p. 4
- ALAZRAKI, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar" en Revista de la Universidad de México, nueva época, vol. XXXVIII, núm. 17 (sep. 1982), pp. 19-23
- AYALA ANGUIANO, Armando. "Octavio Paz de carne y hueso" en Contenido México, (dic. 1979) pp. 28-39
- Barandal (1931-1932). Cuadernos del Valle de México (1933-1934). México, Fondo de Cultura Económica, 1981. [396] pp. (Revistas literarias mexicanas modernas).
- DESCHAMPS ROSAS, Eduardo. "Paz en la Revolución Lingüística" en Excelsior, (martes 10. agos. 1967), pp. 1 y 20
- Gaceta UNAM. Cuarta época, vol. IV, núm. 85 (8 de dic. 1980) p. 5
- GOYTISOLO, Juan. "El ogro filantrópico de Octavio Paz" en Vuelta, núm. 32 (jul. 1979) pp. 30-33
- GUARDIA, Miguel. "Por qué conmueve Octavio Paz?" en "Diorama de la cultura", Excelsior, (dom. 30 de jul. 1967) pp. 3-4
- HONIG, Edwin. "Conversación con Octavio Paz" en Revista de Occidente. Tercera época, núm. 18 (abril 1977) pp. 4-9
- HUERTA, Efraín. "La hora de Octavio Paz" en Los Universitarios, núm. 197 (mar. 1982) pp. 6-8
- PACHECO, José Emilio. "Descripción de 'Piedra de sol'" en Revista iberoamericana, vol. XXXVII, núm. 71 (en.-mar. 1971) pp. 135-146
- "Poesía de Octavio Paz", "A la mitad de esta frase..." en Revista de Occidente, tercera época, núm. 10/11 (ag.-sep. 1976), pp. 88-89
- Revista iberoamericana, vol. XXXVII, núm. 71 (en.-mar. 1971)
[Colaboran: Rubén BAREIRO, Emilio CARBALLIDO, Manuel DURAN, Jean FRANCO, Carlos FUENTES, Judith GOETZINGER, Luis LEAL, Kalus MULLER-BERGH, Ruth NEEDLEMAN, José Emilio PACHECO, Graciela PALAU de NEMES, Rachel PHILLIPS, Emir RODRIGUEZ MONEGAL, Roberta SEABROOK, Guillermo SUCRE, Saúl YURKIEVICH y Ramón XIRAU] 297 pp.
- SUCRE, Guillermo. "Vuelta de Octavio Paz" en Vuelta, núm. 5 (abr. 1977) pp. 33-35
- Taller I/VI (Dic. 1938 - Nov. 1939). México, Fondo de Cultura Económica, 1982. [560] pp. (Revistas literarias mexicanas modernas).
- Taller VII/XII (Dic. 1939 - En./Feb. 1941). México, Fondo de Cultura Económica, 1982. [554] pp. (Revistas literarias mexicanas modernas).

Bibliografía de consulta

- Acta poética 2/1980. Instituto de Investigaciones Filológicas. México, UNAM, 1980. 237 pp.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana II. Epoca contemporánea. 3a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. 511 pp.
- ANDUEZA, María. "La flama en el espejo": Ruben Bonifaz Nuño. México, UNAM, 1981. 198 pp.
- BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. 2a. ed. en español. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 281 pp. (Breviarios, 183)
- Bhagavad Guita. 9a. ed. Buenos Aires, Editorial Kier, 1974. 158 pp.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. 5a. ed. en español. México, siglo veintiuno editores, 1981. 247 pp.
- BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal. Trad. y pról. de Angel Lázaro. Madrid, E.D.A.F., 1963. 311 pp. (Biblioteca EDAF, 9)
- BERISTAIN, Helena. Gramática estructural de la lengua española. México, UNAM, 1975. 522 pp.
- BERRUTO, Gaetano. La semántica. Trad. de Silvia Tabasnik. 1a. ed. en español. México, Editorial Nueva Imagen, 1979. 259 pp.
- BORGES, Jorge Luis. Elogio de la sombra. Buenos Aires, Emecé Editores, 1969. 160 pp.
- _____ El Otro, el Mismo. Buenos Aires, Emecé, Editores, 1969. 263 pp.
- BRETON, André. El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, Barral Editores, 1972. 309 pp.
- BRUGGER, Walter. Diccionario de filosofía. Trad. por José Ma. Vélez Cantarell. 9a. ed. Barcelona, Editorial Herder, 1978. 683 pp.
- CANTERO SANDOVAL, Gustavo. Usos y significados de la forma pronominal "se" en el habla culta de la ciudad de México. México, 1975. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 30 pp.
- CAPPELLETTI, Angel J. Los fragmentos de Heráclito. Caracas, Editorial Tiempo nuevo, 1972.
- CASTAGNINO, Raúl H. ¿Qué es literatura? 6a. ed. Buenos Aires, Editorial Nova, 1972. 206 pp.
- COSERIU, Eugenio. Principios de semántica estructural. Versión española de Marcos Martínez Hernández. Madrid, Editorial Gredos, 1977. 246 pp.
- DE MENTE, Boye. What the West can learn from the East. Japan, 1970. 152 pp.
- DUCHAMP, Marcel. Textos. Trad. Tomás Segovia. México, Ediciones Era, 1968. 69 pp.
- Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Barcelona, Salvat Editores, 1975. 20 vols.
- Doctrinas secretas de la India, Upanishads. Intr., sel., trad. directa del sánscrito y notas de Fernando Tola. Barcelona, Barral Editores, 1973. 337 pp.

- ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid, Alianza Editorial, 1972. 174 pp.
- GAOS, José. Antología de la filosofía griega. 2a. ed. México, El Colegio de México, 1968. 215 pp.
- GARCIA BERRIO, Antonio. Significado actual del formalismo ruso. Barcelona, Editorial Planeta, 1973. 444 pp.
- GILI GAYA, Samuel. Curso superior de sintaxis española. 9a. ed. Barcelona, Bibliograf, 1970. 347 pp.
- GOODMAN, Morris C. Modern Numerology. No. Hollywood, Cal., Wilshire Book Company, 1970. 157 pp.
- GREIMAS, A.J. Semántica estructural. Vers. española de Alfredo de la Fuente. Madrid, Editorial Gredos, 1976. 398 pp. (Manuales, 27)
- GRIMAL, Pierre et al. Mitologías del Mediterráneo al Ganges. Trad. de la edición en español José Ma. Valverde. 3a. ed. Barcelona, Editorial Planeta, 1973. 2 vols.
- GUIRAUD, Pierre. La semiología. Trad. de Ma. Teresa Poyrazian. 8a. ed. en español. México, siglo veintiuno editores, 1979. 133 pp.
- GULLON, Ricardo. Estructura y espacio en la novela y en la poesía. Medellín, Hispanic Press, 1980. 139 pp.
- HESSEN, J. Teoría del conocimiento. Trad. del alemán por José Gaos. 15a. ed. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1979. 149 pp. (Col. Austral, 107)
- HENDERSON, Harold G. An Introduction to Haiku. New York, Doubleday Company, Inc., 1958. 190 pp.
- JAKOBSON, Roman, Ensayos de poética. Trad. Juan Almela. 1a. ed. en español. México, Fondo de Cultura Económica, 1977. 260 pp. (Lengua y estudios literarios)
- JITRIK, Noé. Producción literaria y producción social. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975. pp. 48-64
- KABIR. Cien poemas de Kabir. 2a. reimp. México, Editorial Diana, 1975. 128 pp. (Col. Tradición sagrada de la humanidad, 13)
- LAO TSE. Tao Te King. Intro. Roberto Pla. 2a. impresión. México, Editorial Diana, 1974. 125 pp. (Col. Tradición sagrada de la humanidad, 5)
- LEON-PORTILLA, Miguel. La filosofía Náhuatl. Pról. de Angel Garibay. 4a. ed. México, UNAM, 1974. 441 pp.
- Tiempo y realidad en el pensamiento maya. México, UNAM, 1968. 176 pp.
- LEVI, Sylvain. La India y el mundo. Intr. est. crítico y comentarios de Juan Miguel de Mora. México, Editorial Diana, 1975. 142 pp. (Col. Estudios orientales)
- LOTMAN, Yuri M. Estructura del texto artístico. Trad. Victoriano Imbert. Madrid, Ediciones Istmo, 1978. 364 pp.
- MALLARME, Stéphane. Poesía. Trad. y pról. de Federico Gorbea. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1975. 207 pp.

- MALDAVSKY, David. Teoría literaria general. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1974. 142 pp.
- MARTINI, Albert. "Claude Monet" en El salón de los impresionistas. México, Promexa, 1981. 143 pp. (Los grandes maestros de la pintura universal)
- MAYNADE, Josefina. Libros sagrados de Hermes Trimegisto. 4a. impr. México, Editorial Diana, 1979. 107 pp. (Col. Tradición sagrada de la humanidad, 7)
- MILLAN, Antonio. El signo lingüístico. 1a. reimpr. México, ANUIES, 1973. 38 pp.
- MOLHO, Mauricio. Sistemática del verbo español. Madrid, Editorial Gredos, 1975. 779 pp. 2 vols. (Col. Estudios y ensayos, 229)
- MOLINA REDONDO DE, J.A. Usos de "se". 2a. ed. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976. 144 pp. (Col. Problemas básicos del español).
- MORA, Juan Miguel de. La dialéctica en el Rig Veda. México, Editorial Diana, 1974. 369 pp. (Col. Estudios orientales)
- MORENO DE ALBA, José G. Valores de las formas verbales en el español de México. México, UNAM, 1978. 254 pp.
- MORRIS, Charles. Signos, lenguaje y conducta. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires, Editorial Losada, 1962. 341 pp.
- ORTEGA Y GASSET, José. ¿Qué es filosofía? 9a. ed. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1976. 264 pp. (El arquero, 32)
- PALACIOS G. Enrique. Fragments de filosofía y ciencia natural. México, Editorial Orión, 1971. 190 pp.
- PASCUAL BUXO, José. Introducción a la poética de Roman Jakobson. México, UNAM, 1978. 67 pp.
- POLIDORI TASSELLI, Ambra Grazia. La Revista "Taller". México, 1981. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 182 pp.
- Poesía francesa. Stéphane MALLARME, Arthur RIMBAUD, Paul VALERY. México, Editorial Nacional de Cuba, 1977. 330 pp.
- PRIESTLEY, J.B. El hombre y el tiempo. Trad. Juan García Puente. Madrid, Aguilar, 1969. 319 pp.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1970. 6 vols.
- REVUELTAS, José. Material de los sueños. México, Ediciones Era, 1974. 127 pp.
- El Rig Veda. Trad. y estudio analítico de Juan Miguel de Mora. México, Editorial Diana, 1974. 369 pp. (Col. Estudios orientales)
- RODRIGUEZ/FLORIDO, Jorge J. El lenguaje en la obra literaria. Intr. Francisco E. Porrata. Medellín, Explicación de textos literarios, 1977. 149 pp.
- RUDAUX, Lucien y Gerard de Vancouleurs. Astronomía, los Astros, el Universo. Pról. de André Danjon. 2a. ed. Barcelona, Editorial Labor, 1966. 707 pp.

- SANCHARACHARYA. La sabiduría hindú. Trad. de Zohar Ramón del Campo. Buenos Aires, Editorial Dédalo, 1973. 189 pp.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Trad. pról. y notas de Amado Alonso. 13a. ed. Buenos Aires, Editorial Losada, 1974. 378 pp.
- SCHREIBER, S.M. Introducción a la crítica literaria. Trad. de J. M. García de la Mora. Barcelona, Editorial Labor, 1971. 184 pp.
- SCHWEITZER, Albert. El pensamiento de la India. Trad. de Antonio Ramos Oliveira. 1a. reimpr. México, Fondo de Cultura Económica, 1971. 231 pp. (Breviarios, 63)
- SECO, Manuel. Gramática esencial del español. 6a. reimpr. Madrid, Aguilar, 1979. 244 pp.
- WATTS, Allan W. El espíritu del Zen. Trad. de Zohar Ramón del Campo. Buenos Aires, Editorial Dédalo, 1972. 171 pp.
- VAILLANT, George C. La civilización azteca. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- VELA, Arqueles. Análisis de la expresión literaria. México, Editorial Porrúa, 1973. 198 pp. (Col. "Sepan cuantos...", 243)
- XIRAU, Ramón. De ideas y no ideas. México, Editorial Joaquín Moritz, 1974. 91 pp.
- _____ Introducción a la historia de la filosofía. 6a. ed. México, UNAM, 1977. 501 pp. (Textos universitarios)
- _____ Mito y poesía. México, UNAM, 1973. 220 pp. (Col. Opúsculos, 78)

Hemerografía de consulta

- ALCALA ALBA, Antonio. "El estudio del lenguaje humano" en Revista de la Universidad de México, vol. XXXI, núm 1 (sep. 1976) pp.1-7
- COSSE, Rómulo. "La obra literaria, una estructura dialéctica" en Plural, núm. 125 (febr. 1981) pp. 52-58
- GARCIA CANTU, Gastón. "En un país de espinas y de púas" en Excelsior. (viernes 22 de mar. 1974) p. 8-A
- PAPAIIOANNOU, Kostas. "El reinado del hombre" en Vuelta núm. 65 (abr. 1982) pp. 29-37.
- PASCUAL BUXO, José. "Gramática de la poesía de Joaquín González Muela" en Vuelta núm. 5 (abr. 1977) pp. 36-38
- _____ "La lingüística y los estudios literarios" en Revista de la Universidad de México, vol. XXXI, núm 1 (sep. 1976) pp. 25-30
- ROMANO, Marcos. "La obra literaria como signo" en Thesis. Nueva Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, núm. 12 (ene.1982) pp. 39-44
- SEGOVIA, Tomás. "Un Lenguaje intraducible" en Plural núm. 8. (may. 1972) pp. 32-35

- SPRINGER, Margarita. "Santuarios para el amor" en Revista de Geografía Universal. Año 6, vol. 12, núm. 1 (jul. 1981) pp. 88-111
- XIRAU, Ramón. "Verdades¿dudosas? sobre la poesía" en Vuelta núm. 32 (jul 1979) pp. 30-33
- ZABLUDOVSKY, Jacobo. "Con Vargas Llosa" en Siempre!. (febr. 1982) pp. 28 y 70

* * * * *