

OCTAVIO PAZ: DEL TEXTO AL METATEXTO

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas
ínflalas, globos, pínchalas
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arráncalas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.
O. P.

Si bien en muchos de los autores que conforman la escritura de este siglo se puede constatar la presencia de metatexto teórico en la producción creativa, es en Octavio Paz en quien se encuentra, con mayor certeza, una poética cargada de sustento conceptual, del que además dan cuenta, paralelamente sus ensayos.

Lo característico de una labor creadora y reflexiva, sin interrupciones, obliga a un esfuerzo de seguimiento de algunos tópicos recurrentes, aunque no idénticos en su concepción. Sin duda la textualidad de Paz ha sido objeto de sus mutaciones esenciales, sujetas a sus trasplantes, mistificaciones y develamientos, a veces intelectuales, otras netamente histórico-políticas.

Desde el punto de vista de la pertenencia al estatus de ficción, en el caso de Octavio Paz, no cabe duda de que toda su producción poética responde al imperativo de lo literario en tanto constructo

discursivo que transforma al referente. El correlato ensayístico permite, a veces, develar incógnitas de su textualidad más críptica, y otras ayuda a confirmar las intuiciones de la lectura indagadora.

1. CONCEPTO DE LITERATURA

Para Paz la conceptualización de literatura pasa por la experiencia poética y es desde ese trance existencial que aborda lo que, en nuestro esquema, entendemos como 'escritura sobre la escritura'.

Sin desatender al hecho de que el corpus relevado contempla un corte cronológico muy preciso (1940-1970), conviene anticipar que en las ediciones de O. Paz no fue posible determinar, en todos los casos, la circunscripción de los textos a las décadas de que se trata. Los poemarios de producción temprana abarcan una diacronía que avanza en décadas, desde 1935 en más. Es así como hubo que relevar *Bajo tu clara sombra* (1937-1944) y *Calamidades y milagros* (1937-1948), sin poder señalar diferencia de rasgos y estrategias entre unas décadas y la anterior. Sirva esta contingencia para mostrar la puesta en obra inaugural de algunas isotopías que, no sólo no abandonarán la lírica del autor mexicano sino que se arraigarán hasta constituir el centro de su definición como generador de una escritura autorreflexiva y de notable intratextualidad.

A pesar de que ya en esas primeras textualidades se anticipa la tematización del tiempo, asociado a poesía en tanto apresamiento del transcurrir en el *instante*, y se verbaliza la misión del poeta como gozne entre mentira poética y verdad de la poesía, es en una producción de 1949 cuando estas intuiciones prematuras se patentizan. Se trata de *Trabajos del poeta* (1949), prosa poética o poemas en prosa que constituyen un desiderátum en el que sujeto y escritura se dicen uno al otro, estableciendo un pacto que culminará veinte años más tarde en *El mono gramático*, epítome de la "escritura como espacio".

Escribo sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, que gime y recuerda al bosque natural. La tinta negra abre sus grandes alas. La lámpara estalla y cubre mis palabras una capa de cristales rotos. (...) Continúo escribiendo con ese muñón que mana sombra. (...) Ah un simple monosílabo para hacer saltar al mundo. Pero esta noche no hay sitio para una sola palabra más. (*Trabajos del poeta*, 170).

La “reflexión sobre el lenguaje” es una constante en el discurso ficcional de Paz, lo aborda en sus múltiples posibilidades: desde el procedimiento metonímico que va de la palabra al cuerpo poético o desde la imagen capaz de fundir lo exterior tangible con lo interior no nombrado, hasta la concepción del acto poético como una cosmogonía en la que el sujeto creador experimenta la asfixia ocasionada por ese mundo que cobra vida propia.

Trabajos del poeta integra ¿Águila o sol? (1949-1950) texto cuyo prólogo y epílogo (no hablamos de paratexto porque el discurso no tiene marcas explicativas) son develadores de la poética que el autor hará explícita en *El arco y la lira* (1956).

Comienzo y recomienzo. Y no avanzo. Cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede: una prohibición implacable me cierra el paso. (...).

Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol? (¿Águila o sol?, 163).

La lucha con la palabra comporta una conceptualización de la escritura; más allá de que lo explícito se remonte al *Cratilo* de PLATÓN, la discursivización paceana es, en sí misma, una actitud ruptural, contestataria, que hace del lenguaje, y por ende de su producto más elaborado, la poesía, un arma contra todos los valores y desvalores de la cultura.

Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar excorpiar, expurgar excoñar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar.

Un lenguaje que corté el resuello. (...) Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotuélnosotrosvosotrosellos. (*Trabajos del poeta*, 173).

De *Trabajos del poeta*¹ a *¿Águila o sol?* –el texto puntual que presta el título a la unidad IV en el tramo 1935–1975 de la edición que manejamos– la presencia del *yo* se vivifica en el conflicto poesía/poema. “Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. (...) No hay salida que no dé a la deshonra del patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte”. (“Un poeta”, 221).

En uso de procedimientos típicamente vanguardistas, la escritura fluctúa en la adopción pronominal, “El sitiado” augura como significante una confrontación que experimenta el sujeto lírico entre el otro y la mismidad. Otro es la cosa viva, la materia y quien la nombra, otro es la nada de lo todavía no poetizado: “¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma, diálogos con la nieve y la sal: ¡cuántas blancuras que esperan erguirse, cuántos nombres dormidos, prestos a ser alas del poema!” (226).

El *yo* que atraviesa el texto, casi como un narrador protagonista, describe el acoso y se desdobra para expresar el desamparo del sujeto en el proceso creador.

(...) Todo canta, todo da frutos, todo se dispone a ser. Pero yo me defiendo. Aún no acabo conmigo. Entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la Palabra y la Palabra, hay una pausa, un centelleo que divide y desgarrar: yo. Aún no acabo conmigo (“El sitiado”, 226).

Este procedimiento de disonancia en la categoría pronominal, de alguna manera modeliza lo que en la escritura de Paz se advierte como contradicciones: poeta es un portador de *verdades* a través de la *mentira* poética; quien escribe es ‘juez’ y ‘víctima’ del fenómeno

¹ Es importante considerar que la crítica y los propios ensayos de Paz dan cuenta de su innegable adscripción al surrealismo. Si en su escritura hay evolución, ésta se detecta en una suerte de “modos poéticos” distintos, provistos por ámbitos de influencia cultural (Europa, México precolombino, Oriente), pero se puede afirmar que hay una constante de fondo. Este basamento se encuentra en la etapa surrealista que conlleva una teoría del amor, de la vida, de la imaginación. (Martínez Torrón, 1974). Desde este punto de vista la poética de Paz no es original, su peculiaridad reside en el sincretismo que supone haber dado vida a un “surrealismo telúrico”, que conjuga con la experiencia mítico-religiosa oriental.

de construcción discursiva; el yo poético supera la entidad de la palabra, sin embargo en un mundo sin salida 'las palabras' son las únicas armas contra la muerte y el vacío.

Pero también puede leerse como un progresivo acendramiento de la fusión de los contrarios, punto en el que la producción poética empieza a tener correlato explícito en el ensayo. *El arco y la lira* se conoce en 1956 aunque el autor declara que hubo una publicación embrionaria en 1942.

Si aceptamos que en Paz el concepto de poesía se apoya —entre otras categorías cognoscitivas y metafísicas— en las nociones de signo y de escritura es consecuente reconocer que *Piedra de sol* constituye un texto esencial en esa evolución hacia un pronunciamiento cada vez más marcado por lo autorreferencial.

El poema no tiene objeto de referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. 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 dice entre ellas*. (*Corriente alterna*, 5).

De allí que el sentido se teja frecuentemente con procedimientos paragramáticos como inversión silábica, homofonía, hipograma. Todos estos recursos provocan una lectura de tanto compromiso creativo como la propia escritura.

Un reloj da la hora
 ya es hora
 no es hora
 ahora es ahora
 ya es hora de acabar con las horas
 ahora no es hora
 es hora y no ahora
 la hora se come al ahora.

(“Entrada en materia”, 313).

Un grito
 en un cráter extinto:
 en otra galaxia
 ¿cómo se dice ataraxia?
 Lo que se dice se dice
 al derecho y al revés.

Lamenta la mente
de menta demente :
cementerio es sementero,
simiente no miente.

(“La palabra dicha”, 327).

Tal vez “Palabra escrita” y “Palabra dicha” (piezas contiguas en *Días hábiles*, 1958-1961) son casualmente la hechura lírica de lo que afirma el ensayista a propósito de escritura y lectura. “Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía”. (*El arco y la lira*, 39).

La decisión de mostrar la actitud transgresiva a partir de la producción del ‘60’ se asienta, además en la certeza de que es desde entonces cuando el discurso de Paz profundiza sus técnicas.

El impacto de “Piedra de sol” (1957) supone el punto de partida de una etapa que abarca *Salamandra* (1962), *Ladera Este* (1969), *Blanco* (1966) y *Topoemas* (1968).

Si toda la poesía de Paz es ruptural respecto de la tradición hispánica, el tramo que observamos es particularmente significativo en tanto se abre a nuevas visiones culturales.

Definir la transgresión como un modo de situarse respecto de los cánones de la literatura occidental equivale a reconocer que Octavio Paz adhiere, explícitamente, a la “tradición de la ruptura”, de cuño surrealista, en tanto su discurso es fundamentalmente analógico. En *El arco y la lira* se pronuncia por una poética que es prolongación y transgresión, pensamiento racional y pensamiento mágico al mismo tiempo. “Vía de reconquista del lenguaje inocente y renovación del pacto primordial, la poesía es la escritura de fundación del hombre. El surrealismo es revolucionario porque es una vuelta al principio del principio” (56).

La concepción del tiempo es una de las isotopías en la que converge lo occidental y el elemento mágico sagrado de otras tradiciones recogidas por la experiencia poética del autor.

En realidad, desde los orígenes hasta nuestros días las creencias mágicas se hallan inextricablemente ligadas a todas las actividades humanas. Secreta o abiertamente, la magia circula por el arte de todas las épocas, de modo que

no es posible señalar los límites históricos del “arte mágico” ni tampoco reducirlo a unos cuantos rasgos estilísticos.

(...) Entre magia y arte hay un flujo y reflujo continuo: la poesía descubre correspondencias y analogías que no son extrañas a la magia, para producir una suerte de hechizo verbal, al mismo tiempo poeta y lector se sirven del poema como de un talismán mágico, literalmente capaz de metamorfosearlos. (*La búsqueda del comienzo*, 47).

El paratexto de “Piedra de sol” nos pone al tanto de las motivaciones estructurales del poema (Cfr. “Notas” en Ed. Seix Barral, pág. 674). Sin esta información el texto pudo haber tenido otras lecturas, acaso más ceñidas a la legibilidad del *significado*; la develación explícita del sentido cósmico, semantizado por la estructura estrófica, y vinculado al origen mítico azteca, coloca a la escritura en una confluencia de tradiciones que es, por sí misma, un quiebre del logos occidental.

Sólo un instante mientras las ciudades
 los nombres, los sabores, lo vivido,
 se desmoronan en mi frente ciega,
 mientras la pesadumbre de la noche
 mi pensamiento humilla y mi esqueleto,
 y mi sangre camina más despacio
 y mis dientes se aflojan y mis ojos
 se nublan y los días y los años
 sus horrores vacíos acumulan.

(“Piedra de sol”, 265).

Tiempo y signo son categorías cuyas valencias difieren según las pautas culturales que rigen, el discurso poético de *Ladera Este* es una muestra del intento de Paz por asimilarse a la cosmovisión india. Es así como las construcciones textuales proponen, mediante disyunciones gráficas o rupturas sintácticas, la lectura vertical y simultánea. El signo adquiere, entonces, una suerte de papel activo en la estimulación de la mirada, lectura más visual que intelectual. Escritura que deviene experiencia porque instaura una relación entre la conciencia individual del enunciador, el mundo y la percepción de la materia escrituraria, no como recorrido del intelecto sobre lo dicho, sino como captación de lo fijo del gráfico y lo abierto del vacío, del blanco.

HIMACHAL PRADESCH (2)

La nuestra
 (rapado, ventrudo y)
 es la Civilización maáas
 (untuoso)
 antigua del
 (en el atajo caprino
 su manto azafrán era una llama)
 Mundo!
 (en movimiento) Esta tierra es
 (y el rumor de sus sandalias
 sobre las púas secas de los pinos)
 Santa:
 la tierra de
 (era como si pisara) Los Vedas.
 (cenizas)
 El nombre
 (Con el índice)
 empezó a pensar
 (categorico)
 hace cinco mil años
 (el pandit se mostraba)
 Aquí...
 (los Himalayas,
 las montañas más jóvenes del planeta)

(Nota: el numeral del título es del autor porque remite a nota, en la que explica el sentido del corpus compuesto por cuatro poemas de la serie. Conviene aclarar que la tipografía de los versos entre paréntesis es diferente a la de los otros, esta particularidad es la que orienta la lectura lineal de la tirada de la izquierda con algunos contrapuntos. La lectura corrida de los paréntesis estructura un texto paralelo y complementario).

En "Carta a León Felipe" (1967) el metatexto es tan explícito como lo es el discurso del ensayo en *Corriente alterna*, de producción contemporánea:

 La poesía
 es la hendidura
 el espacio

entre una palabra y otra
configuración del inacabamiento

(443)

La oposición entre obra cerrada y obra abierta. Para consumarse, el poema hermético necesita la intervención de un lector que lo descifre. (...).

La página en blanco o cubierta únicamente de signos de puntuación es como una jaula sin pájaro. La verdadera obra *abierta* es aquella que cierra la puerta: el lector, al abrirla, deja escapar al pájaro, al poema. (*Corriente alterna*, 72).

La correspondencia entre la escritura poética y el enunciado ensayístico confirma lo observado por las teorizaciones sobre el canon de las vanguardias respecto de la imagen textual del yo poético. Pues en el caso de la textualidad que trabajamos hay una marcada identificación entre la imagen del poeta –yo de la enunciación– y la imagen del autor, que además se expresa en el paratexto de los poemarios y en los ensayos concomitantes.

Oro, entre las ramas trémulas, canta lo desconocido. Me llama. Mas lo desconocido es entrañable y *por eso sí sabemos, con un saber de recuerdo, de dónde viene y adónde va la voz poética*. Yo ya estuve aquí. La roca natal guarda todavía las huellas de mis pisadas. El mar me conoce. Ese astro un día ardió en mi diestra. Conozco tus ojos, el peso de tus trenzas, la temperatura de tu mejilla, los caminos que conducen a tu silencio. Tus pensamientos son transparentes. En ellos veo mi imagen confundida con la tuya mil veces mil hasta llegar a la incandescencia. Por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy. Todos los hombres son hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello. Los pronombres de nuestros lenguajes son modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, indecible, que los sustenta a todos, origen del lenguaje, fin y límite del poema. Los idiomas son metáforas de ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno. La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al Ser*. (*El arco y ...*, 181).

*Blanco** es la manifestación más característica de la penetración del autor con su experiencia tántrica. Texto que propone

* Ver ej. en apéndice.

múltiples lecturas, no ya desde la apropiación del significado, sino también desde la estructura del significante. Lecturas que son reescrituras como lo sugiere el yo autoral –el iniciado en la filosofía tántrica– un sujeto de conocer que es más que el sujeto del enunciado lírico. “El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa – transcurre como si fuera tiempo. A esta disposición de orden temporal (...) corresponde otra espacial ...” (paratexto de *Blanco*, 481).

2. FUNCIÓN DE LA LITERATURA

La experiencia de lectura, hasta aquí, demuestra que cada variable conceptual trabajada remite a otras, en función de ello es que anticipamos la inclusión de “intra/intertextualidad” en el análisis de ‘función’ y ‘genericidad’ porque nos parece posible relacionarlas.

La adherencia tan recurrente de la escritura de Paz a la *palabra* como entidad suprema de la disquisición conceptual induce a pensar que la función que predomina en la literatura es la de *teorizar*.

Resulta atrevido sostener que el objeto de análisis termine ejerciendo como función aquella que se supone instrumento externo, herramienta del investigador, sin embargo, advertimos como dominante de la poética, una suerte de “metáfora epistemológica”² sobre la que se edifica la textualidad lírica.

Es suficientemente conocido que en su trayectoria escritural, Paz se ha nutrido de poéticas, filosofías y corrientes científicas –sobre todo lingüísticas y antropológicas–. A este hecho lo trasunta la escritura, dejando entrever su repudio y descreimiento de la palabra –en algunos tramos de la producción–³ y la restitución de su poder engendradora en otros.

² Por honestidad intelectual cabe aclarar que el acierto es de Yurkievich (1970), quien a su vez comilla el sintagma, lo que indica que quizás tampoco le pertenezca.

³ El texto elegido es un categórico ejemplo de la adopción de algunas de las prácticas surrealistas: la violencia verbal, la paronomasia y todo tipo de relaciones fonosemánticas.

Jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vació la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Doña campamocha se come en escamochó el miembro mocho de don campamochó. Tli, saltarán cojo, baila sobre mi ojo. Ninguno a la vista. Todos de mil modos, todos vestidos de inmundos apodos, todos y uno: Ninguno. Te desfondo a fondo, te desfundo de tu fundamento. Traquetea tráquea aquea. El carrascaloso se rasca la costra de caspa. Doña campamocha se atasca, tarasca. El sinuoso, el silbante babeante, al pozo con el gozo. Al pozo de ceniza, el erizo se irisa, se eriza, se riza de risa. Sopa de sapos, cepo de pedos, todos a una, bola de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo. Jadeo, penduleo desguanguilado, jadeo. (*Trabajos del poeta*, 168).

La poesía por sí misma en épocas como la nuestra es un desafío, una subversión (...) en la poesía hay valores explosivos. (...) desde el s. XIX con el romanticismo surge este fenómeno de la subversión poética. (Entrevista en *Clarín*, 18-04-85).

Esta opinión que parece atribuir a la literatura una función social, no es tal si atendemos a la impronta surrealista de la estética paceana y de su vivencia poética.

La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como una consecuencia de la edad moderna. Mejor dicho, en eso consiste la modernidad. (...). Era necesario que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de un modo cabal el problema de la inspiración. En la historia de la poesía ese momento se llama el surrealismo. (*El arco ...*, 170).

De allí que si la poesía es revolucionaria no lo es en términos de compromiso social sino estético-intelectual, y desde esa perspectiva la "función de la literatura", en el nivel de la discursividad, es testimonial, porque da cuenta de las tendencias estéticas de la modernidad: romanticismo y surrealismo, y asume oleadas científicas y filosóficas de mucha significación en este siglo (Crf. *Levi Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967).

En conjunción con todo esto se puede afirmar que la variable "forma de conocimiento" es, tal vez, una de las que mayor representación tiene en el corpus relevado. Puesto que uno de los ejes de reflexión es *lenguaje*, está en juego como entidad del conocer la

tríada sujeto (yo de la escritura)/objeto (realidad que sustenta la imagen)/signo (tal vez representamen de ambos). Pero coexistiendo con la vivencia, con la intuición del poeta está el bagaje intelectual del sujeto autorial, que convierte en figurativo el conocer al punto de interpolar un *discurso de ser* con un sujeto cognoscitivo. “El objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en un volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El ojo que mira lo ablanda como cera, la mano que lo toca lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza”. (*Las peras del olmo*, 140).

Otras dos grandes preocupaciones del poeta mejicano: tiempo y mito, son, a nuestro juicio, categorías que implican formas de conocimiento. Serían interminables los ejemplos de la tematización de poesía como “instante”, valor semántico en que confluyen tiempo, poema, placer erótico y otredad.

Tú, delicia, imprevista criatura,
brotas entre los ávidos minutos,
alta quietud erguida, *suspensa eternidad*,

Entre conversaciones o silencios,
...
naces, poesía, delicia,
y danzas, *invisible*, frente al hombre.
El presidio del tiempo se deshace.

...
Por ti, delicia, poesía,
breve *como el relámpago*,
el mundo se sale de sí mismo
y se contempla, puro, *des acido del tiempo*

(El subrayado es nuestro). (“Delicia”, 33-F.C.E.).

Tiempo, eternidad, instante, transparencia son lexemas que siempre funcionan analógicamente porque son anverso y reverso de la experiencia poética o erótica.

Y *de pronto* sin más porque sí
llegaba la palabra
...
esbelta transparencia no llamada

...
Yo no escribo para matar al tiempo
ni para revivirlo
escribo para que me viva y reviva,

...
Mientras escribo oigo pasar el río
no éste
aquél que es éste

...
No son las mismas horas
otras
son otras siempre y son la misma

...
Dentro del tiempo hay otro tiempo
quieto

...

Es la transparencia.

Si vivenciar el tiempo es una herencia cultural de ancestro azteca, es una adopción existencial de esencia oriental y es la isotopía determinante que empalma con la *escritura* como vivencia de lo erótico y de lo significante *en movimiento*, cómo no señalar la variable *tiempo* como “forma de conocimiento”.

La inagotable presencia de símbolos –de lo genital masculino y femenino–⁴ da cuenta de la consustanciación del autor con dos vertientes culturales que tienen en común la concepción del tiempo como vector no rectilíneo, y también una erótica panteísta, que es integración cósmica con *lo otro*.

Así, el cuerpo de la mujer nos traslada también al tema del lenguaje. “El cuerpo es tierra, doble del universo. Pero también es lenguaje. Las metáforas tántricas encierran en su hermetismo la analogía universal, la concepción de la escritura como doble del cosmos” manifiesta MARTÍNEZ TORRÓN (1982, 267).

Referirse a la intertextualidad en la obra de Paz equivale a abarcar prácticamente todas las microvariables previstas porque

⁴ “En el taoísmo, el loto, la vulva, la granada entreabierta y la concha son imágenes femeninas. Los atributos masculinos son el pájaro, el rayo, el ciervo, el árbol de jade”. (M. TORRÓN, 267).

recorre la gama completa, desde las estrategias más explícitas, como el discurso citacional, hasta la textualización del tiempo circular del calendario azteca.

El paratexto “Piedra de sol” (ya citado) provee los elementos para develar las implicancias míticas de una estructura que hace presente la infinitud del tiempo. Recientemente hemos relevado unas declaraciones verbales del autor⁵ en las que interpretaba el sentido de las pirámides aztecas y mayas: la exactitud aritmética de los conformantes arquitectónicos condensa la inmensidad del tiempo, en un intento por aprisionarlo en lo permanente de la materia. Pues la textualidad de “Piedra de Sol” busca semantizar la misma idea: el poema se ajusta a los 584 endecasílabos, empieza y termina con la misma estrofa, carece de puntuación para hacer figurativa la continuidad, estos son aspectos de su estructura más epidérmica.

El escaso análisis apunta a demostrar que en este ejemplo es observable tanto la inter como la intratextualidad, la primera se adscribe a la variable ‘cultural’ porque entreteje lo azteca con la tradición literaria eurocéntrica: Nerval, Petrarca, Quevedo, convocados por los paradigmas femeninos del amor en Occidente; la mitología griega, la historia contemporánea, en fin, el afán de romper las fronteras de lo posible en la búsqueda de expresar al *ser total en el tiempo*.

...
he olvidado tu nombre Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
...
Madrid, 1937,
en la plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijas,
después sonó la alarma y hubo gritos,
(263, 268)

⁵ El ciclo televisivo (1992) de la cadena ECO titulado “México en la obra de O. Paz” presenta largos diálogos con el escritor, que fueron de sustantiva información para nosotros, sobre su vida y obra, en visión retrospectiva.

El ingreso de la visión de mundo oriental está registrado en la etapa que va de *Ladera Este* a *El mono gramático*. “La India es una gigantesca caldera y aquel que cae en ella no sale más” ha dicho Paz en *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), ya lo hemos demostrado superficialmente al referirnos a los símbolos al I Chin⁶ y es suficiente con conocer el concepto de “otra orilla” que despliega en *El arco y la lira* –por no hablar de *Conjunciones y disyunciones*– para convencerse de cuánto interactúan Oriente y Occidente, de ambos hemisferios y de diferente cronología. Con lo cual estamos ante un texto visiblemente polifónico, pese a la endogamia que caracteriza la selección ideológica de Paz.

Otra variable obvia de intertexto es la escritura ideográfica y caligramática, de cuño occidental si la remisión es a los griegos o a la vanguardia francesa, y oriental si se recupera el haikú. Paz incursiona en ambas: es poeta espacial a la manera de Mallarmé cuando define sus Topoemas “Poesía espacial, por oposición a temporal, discursiva: Recurso contra el discurso” (Cfr. paratexto del poemario, págs. 693-694).

Los textos más mostrativos son “Custodia” y “Cifra” (Cfr. 468 y 504) poemas que conjugan la tradición literaria con el aparato teórico de la lingüística de este siglo. Cada “constelación”⁷ trae algo nuevo al mundo porque es una realidad en sí y no un poema acerca de alguna cosa. “Cifra” constituye un palimpsesto, en otra dinámica que lo es *Blanco*. En el caligrama no puede concebirse la palabra sin la categoría implícita del *espacio*, atendido éste como agente de estructura móvil.

De la innegablemente cierta intertextualidad citacional rescatamos como más evidente el caso de *Homenajes y profanaciones* (1960) y *Sólo a dos voces* (1961), superficies

⁶ “Me decidí a usar el Y Ching –como guía no como oráculo– por varias razones... en realidad para mí no es un método, es un juego ...” (*Poesía en movimiento*).

⁷ “Sus seis poemas son considerados signos. Paz toma la palabra ‘signo’ en su sentido etimológico de ‘señal celeste, constelación’. Los topoemas crean constelaciones semánticas” afirma Yurkievich (289).

textuales en que las disyunciones gráficas sugieren un contrapunto citacional en concordancia con la anticipación del título y la dedicatoria al poeta colombiano Jorge Gaitán Durán.

Homenajes y ... son tres poemas precedidos de un texto de Quevedo que anticipa el sentido de la trilogía: “Aspiración”, “Espiración” y “Lauda”. Los poemas conforman una unidad explícita por la progresión semántica expresada en los títulos. Los discursos entretejen los motivos del amor y de la muerte del soneto clásico quevedesco, en recreación del tipo *palimpsesto*⁸.

Hablar de intratextualidad en este caso sería redundante porque está comprobado que poesía y ensayo están en relación de ósmosis, es más, este hecho responde al pensamiento del escritor para quien “La crítica es lo que constituye eso que llamamos literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones” (*Corriente alterna*, 1967, 40). Conviene, sin embargo aclarar que la obra de Paz tiene tres vertientes básicas: la poesía, el ensayo humanístico –calificativo más abarcador para dar ingreso a la multiplicidad de temas y enfoque– y el ensayo crítico que se aboca a la literatura y a la plástica. La constante que oficia de soporte intratextual es el sesgo *reflexivo* que el sujeto imprime, aún a la poesía más visceral.

Acaso la reflexión sea el modo de absorción de los discursos sociales del tramo intermedio de este siglo.

La mayor parte de la creación de O. Paz está muy acotada por el paratexto autoral y el de la oferta editorial. Desde ya, nos hemos manejado con *Libertad bajo palabra*, subtitulada como “obra poética”, y con la edición de Seix Barral de *Poemas* (1935-1975). Lo llamativo es que bajo esa nominación discursiva se incluye *La hija de Rappaccini* (1956) que el autor presenta como adaptación de un cuento y refiere aspectos de la puesta en escena, ¿cómo se justifica, entonces, su inclusión en el volumen de *Poemas*?

⁸ Nuestro comentario es elemental, el paratexto del autor devela aspectos paragramáticos no advertidos en nuestra lectura. (Cfr. Notas en pág. 676).

Más de un crítico ha leído *El mono gramático* como ensayo, otros lo consideran inclasificable, versión más acorde con el paratexto autorial que, de alguna manera, lo asume como relato de viaje (el misterio radica en la naturaleza del “viaje”). Sin embargo *El mono* ... coexiste con toda la producción poética en la edición citada.

Desde nuestra mirada, entre *Trabajos del poeta*, *Arenas movedizas*, y *¿Águila o sol?* se presenta la disyuntiva de si toda prosa poética tiene estatuto de *poema*, o los textos de *Arenas movedizas* se definen más como relatos o cuentos cortos. El discurso monologal, introspectivo de algunos pone en duda su condición narrativa. Tal vez haya que inclinarse por emparentar esta textualidad con *La hija de Rappaccini* en tanto alegorías de indefinido planteo actancial.

Respecto de *El mono*... nuestro pronunciamiento es más categórico, se trata de un poema de síntesis, una especie de metáfora acosada por la superposición de imagen, intelecto y sensualidad. (Cfr. Tramos 9 y 26 págs. 531 y 573).

(...) El camino que escogí fue el de Galta. (...) A medida que escribía el camino se borraba o yo me perdía en sus vericuetos. (...) A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro (...) una espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Me di cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo. (Paratexto de *El mono*..., notas, 696).

Por lo demás, en la producción ensayística, hay ensayos unitarios –dentro de la fragmentariedad que le es propia al género–, hay otros que son ediciones de aluvión, suma de críticas, teoría de refundición y lecturas de doctrinas. Las más de las veces la crítica adopta la enunciación de los prólogos o del ensayo periodístico.

AMELIA M. ROYO

Facultad de Humanidades
Universidad Nacional
de Salta, Argentina.

APÉNDICE

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 sombra 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
 tú te repartes como el lenguaje espacio dios dese y el cuchillo
 tú me repartes en tus partes altar el pensamientouartizado
 vientre teatro de la sangre eje de los solsticios
 yedra arbórea lengua tizón de frescura el firmamento es macho y hembra
 temblor de tierra de tu grupa testigos los testículos solares
 lluvia de tus talones en mi espalda falo el pensar y vulva la palabra
 ojo jaguar en espesura de pestañas espacio es cuerpo signo pensamiento
 la hendidura encarnada en la maleza siempre dos sílabas enamoradas
 los labios negros de la profetisa A d i v i n a n z a
 entera en cada parte te repartes las espirales transfiguraciones
 tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo
 visto tocado desvanecido pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario

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

Horizonte de música tendida
 Puente colgante del color el aroma
 Olor desnudez en las manos del aire
 Cántico de los sabores
 Festín de niebla

habitar tu nombre
 caer en tu grito contigo

Despoblar tu cuerpo
 Casa del viento

*La irrealidad de lo mirado
 Da realidad a la mirada*

(Blanco, en *La centena*, Barcelona,
 Barracal, Ed., 1969)

PIEDRA DE SOL

En la primera edición de *Piedra de sol* (1957) se incluía la siguiente nota:

En la portada de este libro aparece la cifra 584 escrita con el sistema maya de numeración, asimismo, los signos mexicanos correspondientes al día 4 Olín (Movimiento) y el día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y al fin del poema. Quizá no es inútil señalar que 'Piedra de sol' está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino a partir del día 4 Olín; el día 4 Ehécatl, 584 días después, señalaba la conjunción de Venus y el Sol, fin de un ciclo y comienzo de otro.

El planeta Venus aparece como Estrella de la Mañana (*Phosphorus*) y como Estrella de la Tarde (*Vesperus*). 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 manifestación de la ambigüedad esencial del universo. Así, Ehécatl, divinidad del viento, era una de las manifestaciones de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida. Asociada a la luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerza ambivalentes: Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica, la Piedra sin labrar (que recuerda el 'pedazo de madera sin pulir' del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias...

(paratexto de *Piedra de Sol*, 675)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARTÍNEZ TORRÓN, DIEGO, "Escritura, cuerpo del silencio" en *Octavio Paz*, Ed. Pere Gimferrer, Madrid, Taurus, 1982, págs. 258-277.
- PAZ, OCTAVIO, *Claude Lévi Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Las peras del Olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- , *Poemas (1935 - 1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- , *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1984.
- , *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1981.
- , *La búsqueda del comienzo* (escritos sobre el surrealismo), Madrid, Espiral, 1983.
- YURKIEVICH, SAÚL, "La topoética de Octavio Paz", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Madrid, Ariel, 1984, págs. 289-294.