DE LUGARES COMUNES A NOCIONES DISTANTES: LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ

JOSEPH TYLER
West Georgia College

Para entrar en la poesía en movimiento de O.P. empezaré citando de tres textos. La primera cita proviene del libro *Myth in Primitive Psychology (El mito en la psicología primitiva)*. Es ahí donde Malinowsky declara que «Studied alive, myth is not symbolic, but a direct expression of its subject matter; it is... a narrative resurrection of primeval society, told in satisfaction of deep religious wants, moral cravings, social submissions, assertions, even practical requirements» (Hamm 19). La siguiente nota se halla en el prefacio de Eliot Weinberger's *The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987*. Mr. Weinberger nos dice que «To study the topography of a major poet we need to see both the peaks and the valleys, one does not exist without the other; the "minor" poems not only lead to, but often illuminate, the more important work» (Weinberger XVI). Finalmente, la tercera alusión es de Carlos Monsiváis quien, hace unos años, al escribir sobre José Juan Tablada, expresaba lo siguiente sobre el poeta mexicano: «Tablada es un escritor viajero, que incorpora a su sensibilidad los estímulos de Francia, del Japón, de Nueva York. Tablada niega al poeta como hombre limitado geográficamente y extiende las ventajas de su nomadismo hasta convertirlas en incitación al viaje... Un poeta que no se renueva, insiste Monsiváis, (o que no viaja de algún modo) está destinado más temprano que tarde al anquilosamiento» (*La poesía mexicana del siglo XX: Antología*, 27-28). Lo mismo se podría decir de Octavio Paz. Para explorar el universo poético del mexicano, es necesario que le sigamos la pista hasta encontrar las huellas de su desplazamiento, ambos en el tiempo y el espacio. Habría que empezar entonces por su período formativo como poeta. Nuestra empresa se logra examinando la fecha y el lugar de producción de una serie de poemas coleccionados con dos títulos dispares: «Calamidades y milagros 1937-1948» y «La estación violenta», publi-

cada ésta última como parte del libro *Libertad bajo palabra*. La trayectoria de Octavio Paz y su ascenso meteórico en la poesía se evidencian al examinar su obra con detenimiento. A primera vista observamos que el escenario de algunos de sus primeros poemas se efectúa con el desplazamiento temporal en el que fueron creados. Así, los siguientes lugares y etapas nos proporcionan un itinerario provisional del poeta. Inicialmente, Paz parte de Mixcoac a Ciudad de México para luego desplazarse a la península de Yucatán en 1937; otras trayectorias se inician al partir Paz de Ciudad de México para Madrid y Barcelona durante el mismo año (1937). Otros poemas ubican al poeta de vuelta en Ciudad de México entre los años 1940 y 1942 para luego situarlo en Berkeley, California en 1944. De Berkeley, Paz, posiblemente, regresa a Ciudad de México, para salir de allí con destino a París en 1946. De París se va a Avignon, y de allí a Nápoles, y luego a Venecia en 1948. En otra instancia y punto de partida, París, 1950, el poeta mexicano se aventura hacia Oriente para llegar a Delhi (1950), y pasar una temporada en el Japón en 1952. Finalmente, en una de sus muchas vueltas, el poeta sale de Ginebra en 1953 para volver a Ciudad de México en 1955. De esta manera, en su traslado alado, ya sea físico o poético, el poeta y su poesía se adaptan a los cambios de ese vaivén fecundo. Sin embargo, el centro, su centro, del universo poético queda ubicado en Mixcoac. Testimonio de ello se encuentra en algunos poemas claves de *A Draft of Shadows*.

A medida que examinamos el desarrollo de la poesía de Octavio Paz, vamos descubriendo los orígenes de algunas de sus imágenes más notables. Pues según Paz, gran parte de su adolescencia la pasó en la casa familiar situada en el ahora ya desaparecido pueblo de Mixcoac, situado en los alrededores de la Ciudad de México. La casa familiar prácticamente en ruinas debido al habitual desmoronamiento cotidiano y a la falta de reparaciones, estaba rodeada por un jardín cuyos árboles tocaban literalmente las ventanas del edificio con sus ramas. Desde entonces, la imagen del jardín y en especial la del árbol (en Paz abundan los fresnos y las higueras), se convirtieron en propiedad privada del poeta, y así llegaron a formar parte de su mitología personal. Es por eso que con frecuencia encontramos referencias al jardín y al árbol en varios de sus poemas. Algunas de esas menciones afloran temprano en su poesía especialmente la que data del año 1937 y reaparecen en varias etapas aún hasta la más reciente (Consúltese *A Draft of Shadows* 30-44). En *Libertad bajo palabra*, por ejemplo, encontramos un poema en prosa titulado «La higuera», el cual se convierte en símbolo y significante personal del poeta y que naturalmente explica la importancia del *nim*, árbol hindú, de su intimidad. Se recordará que en el diálogo con Julián Ríos, Paz dirá: «Allá me casé, en Delhi, bajo un árbol *nim*, con Marie José». Y luego explicará en una certera nota a pie de página «más hojoso y brillante el *nim* es como el fresno: es un árbol cantante» *(Solo a dos voces)*. Como imagen, el árbol reaparece con bastante frecuencia, pero en «Cuento de dos jardines» la descripción se vuelve más íntima.

Todo este material poético se convierte, a la larga, en la materia prima con que se construyen los varios niveles del edificio *mitopoético del mexicano*; huelga decir que estos paradigmas son más que evidentes en el poema «La higuera», uno de los muchos «textos» que tratan de su inocencia perdida. Es ahí en ese poema «La higuera» donde el poeta se encalla retrospectivamente para musitar sus orígenes:

> En Mixcoac, pueblo de labios quemados, sólo la higuera señalaba los cambios del año. La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis carbonizada ruina del sol del verano. Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal del no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste, la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. *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 acaso en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) Pero en ese tiempo la higuera llegaba hasta mi encierro y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándose. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros, vibraciones de élitros, entrañas de fruto goteando plenitud. (*Libertad bajo palabra*, 195-96)

Mixcoac, su jardín, sus árboles, y todos los elementos asociados con ellos —las hojas, las flores, etc.— aparecen y reaparecen con significados especiales en poemas como el «Cuento de dos jardines», «Vuelta», «Pasado en claro», y en «Epitafio sobre ninguna piedra».

Al mismo tiempo, la poesía de Octavio Paz como ya he indicado representa también un constante desplazamiento temporal. A pesar de su *dictum* poético que «El presente es perpetuo», percibimos la mudanza del poeta y su poesía por los remolinos del tiempo: travesía mental hacia el pasado sí, pero también marcha hacia el futuro. Por consiguiente, muchas de las imágenes poéticas de Paz se relacionan con elementos del paisaje; por lo tanto, las imágenes de mayor frecuencia son, obviamente, aquellas relacionadas con los árboles y las frutas. Cuando describe su «Paisaje pasional» Paz, por ejemplo, utiliza metáforas para comunicar los siguientes conceptos germinales: «Fruto de piedra / Fruto de tiempo / Granada de años negros carmesíes morados / Fruto abierto por una mirada inexorable» (*Salamandra* 66). Paz, como Herder en *Über den Ursprung der Sprache* también inventa su lenguaje «from the tones of living nature, and makes them signs of his growing reason» (Hamm 12). Y al igual que Coleridge, Paz también podría preguntarse, «Are not words parts and germinations of the plant?» (Hamm 12). En cuanto al tema de *las palabras (The words)*, las dos notas siguientes, una de Borges y otra del propio Paz, nos ayudan a entender con mayor precisión el lenguaje del poeta. Borges, en *La rosa profunda*, nos decía que «la palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del

tiempo desgastaría. La misión del poeta, agrega Borges, sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta verdad». (10) Octavio Paz, por otra parte, nos hace recordar que «... el poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. Es la hora de crear de nuevo el mundo, dice Paz, y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad interior: mesa, *árbol*, labios, astros, nada» (*El Arco y la Lira* 177). Y en *Libertad bajo palabra*, Octavio Paz anuncia su pionera intención poética cuando enuncia: «Contra el silencio y el bullicio invento la palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día». (10)

Es así como el sistema poético de Octavio Paz, como casi todos los sistemas poéticos, se encuentra por necesidad repleto de palabras, de imágenes significativas. Por lo tanto, a través de su originalidad, es decir, por medio de su propia *parole* poética, Paz crea un extraordinario paisaje enriquecido de símbolos e imágenes que lo llevan, lo transportan por así decir, de lugares comunes a nociones distantes. Además, aquellos que lean su poesía con detenimiento verán en ella la reaparición de imágenes con que el poeta armoniza su propio universo. Huelga aclarar que el universo paciano se basa desde su incipiente desarrollo en lo mejor de la tradición poética española y universal.

De hecho, con la publicación de su *Bajo tu clara sombra 1935-1938*, Octavio Paz señala más específicamente algunos de los componentes más fundamentales de ese universo personal, tan suyo. En el poema que acabo de mencionar («Bajo tu clara sombra»), el poeta celebra armoniosamente el milagro de la creación; sus expresiones, por lo tanto, son verdaderamente *originales* en el mejor sentido de la palabra, es decir lo «primitivo». Aún más, casi se podría hablar de estas expresiones como si fueran «Adánicas», aún cuando el poeta al hablar de «el regreso del fuego / la vuelta de la espiga, / las primeras palabras de los árboles, / la blanca monarquía de las alas» (*Libertad bajo palabra* 18), se refiera más a sucesos relacionados con el diluvio que con el jardín original. Pero aún así, «la espiga» y «el árbol» sobresalen como las imágenes más significativas. Unas cuantas líneas más adelante, en el mismo poema, el poeta acosa obstinadamente a su destinatario al insistir: «Tengo que hablaros de ella: / de un metal escondido / de una hierba sedienta, / del silencio compacto de un arbusto; / del ímpetu invisible / que hace crecer las cosas, / de lo que solo vive / como sangre y aliento. / Del silencio del mundo, del tumulto del mundo». Es obvio, entonces, como combina eficazmente Paz estos elementos en contraste para así transmitir su mensaje poético.

En cuanto al empleo y repetición de imágenes y así como también el uso de situaciones meditabundas, fijémonos en la semejanza entre los versos citados arriba y la siguiente cita de «El balcón», poema con que se inauguran los textos de *Ladera Este*. Paz, como el poeta chino Li Po, también musita a la vez que medita hacia la inmensidad nocturna:

Nada se mueve
Y sin embargo
Crece
La oleada misteriosa se dilata
es el verano que se derrama
Oigo la vibración del cielo bajo
Sobre los llanos en letargo
Mesas enormes conclavas obscenos
Nubes llenas de insectos
Aplastan
Indecisos bultos enanos
(Mañana tendrán nombre
Erguidos serán casas
Mañana serán árboles)
(*Ladera Este* 11-12)

De nuevo un variado número de vocablos: «hierba», «arbusto», «rama», y aún la ambigua referencia, a unos «bultos», gradualmente aparecen, y reaparecen, para enriquecer simbólicamente el cosmos topográfico del poeta. En otros poemas como «Bajo tu clara sombra», la voz del poeta incita a su *destinatario* con urgencia para que participe en su visión de mundo. «Mira el poder del mundo, / Mira el poder del polvo, mira el agua». / Mira los fresnos en callado círculo, / toca su reino de silencio y savia, / toca su piel de sol y lluvía y tiempo, / mira sus verdes ramas cara al cielo, / oye cantar sus hojas como agua» (*LBP* 19).

En «Raíz del hombre» (1935-1936), hallamos una vez más tempranas huellas de las imágenes queridas las cuales empiezan ya a tomar otros significados. La persona del poeta nos habla de «el gran árbol de mi sangre» (24), pero al mismo tiempo, sin embargo, también nos habla de una noche elemental, «la noche desnuda de palabras» (25). Si en «Raíz del hombre» hay un regreso al origen, al principio de los tiempos («Y se agolpan los tiempos y vuelven al origen de los días» 25), en «Noche de resurrecciones» (1939), encontramos el siguiente verso: «De un costado del hombre nace el día» (*LBP* 27). Finalmente, las estrofas que clausuran el poema subrayan el uso de las imágenes tempranas revelando, al mismo tiempo, la inevitable metamorfosis: «Crece la silenciosa espiga», «su soledad de fruto», «dolida rama», «flor mojada». La voz del poeta cobra resonancia cuando describe a un Hombre y a una Mujer originales, postergados en solitaria comunión, compartiendo el mundo y sus elementos: el agua y la tierra, el viento y el fuego, todo ello en conjunto nos hace intuir ecos budistas. En un poema posterior, «Pequeña variación», Paz recalca en ese origen cuando explica: «... En nuestra tierra opaca / cada hombre es Adán: / con el comienza el mundo, / con el acaba» (*A Draft of Shadows* 168).

También encontramos en la obra de Octavio Paz una concentración de imágenes intensas. Algunas muestran la significativa simplicidad del *haikú* como cuando escribe: «Un momento de sol entre dos álamos», o una de las más célebres: «Dos o tres pajaros inventan un jardín». En otras ocasiones la imagen se revela en poemas breves como «La exclamación» donde el poeta mexicano describe: «Quieto / No en la rama / En el aire / No en el aire / En el instante / El colibrí (*DS* 8) o en «Prójimo lejano» en cuyo título oximorónicamente el calambur alude a la ambigüedad del signo: «Anoche un fresno / A punto de decirme / algo —callóse» (*DS* 8). Hay otros momentos, sin embargo, en los que el poeta nos entrega imágenes más dilatadas, complejas y a la vez visuales: «Se incendia el árbol de la noche / y sus astillas son estrellas / son pupilas, son pájaros» nos dice en («Noche de verano» 38). Aquí la imagen del árbol, metáfora celeste, parece crecer en proporciones infinitas.

Por otra parte, no hay que esforzarse mucho para reconocer la influencia del Oriente en la poesía de Octavio Paz. Pero antes de continuar, detengámonos en el término Zen y lo que éste representa. Según una especialista: «In the simplest terms Zen might be described as a unique blend of Indian mysticism and Chinese naturalism sieved through the rather special mesh of the Japanese character... Zen is the Japanese way of writing and speaking the Chinese word *Ch'an*, and *Ch'an* is a transliteration of the Sanskrit word *dhyana* meaning meditation or, more fully, "contemplation leading to a higher state of consciousness" "union with Reality"» (Ross 139). Relacionados con estas declaraciones encontramos una noción semejante en dos poemas de *Libertad bajo palabra*.

El primero se titula «Mutra», binomio de significados entre ciudad y santuario. Se le da el nombre de «mutra» a una ciudad situada al oeste de Uttar Pradesh en el norte de la India y así se designa asimismo a un santuario hindú. La ciudad es sagrada y célebre por ser el lugar del nacimiento de Krishna *(The Random House Dictionary)*. El poema de Paz describe sus experiencias en esa apartada ciudad y representa un eslabón poético de los muchos que describen un sinfín de escenas de la India y de otros lugares del Oriente. Como ocurre con frecuencia en varios otros poemas de Paz, la voz del poeta recoge, interpreta, y reproduce sonidos y olores, esencias y presencias. A este poema «Mutra», fechado en 1952 en Delhi, lo sigue otra composición escrita durante el mismo año en Tokio. Es probable que su título «¿No hay salida?» sea una variante de *Huis Clos* o *(No Exit)* de Jean Paul Sartre. Por lo demás, hay que recordar que el «El Zen estaba destinado a crear una agitación poco común en el Oeste del siglo veinte y verse, a la vez, aclamado (No muy correctamente, afirman los Zenistas) como un tipo de existencialismo del lejano Oriente». («Zen was destined to create an unusual stir in the twentieth century West and even to find itself acclaimed (not very accurately, Zenists aver) as a type of Far Eastern existentialism») (Ross 139).

Por lo tanto, «¿No haya salida?» y «Mutra» representan puntos de contacto con la filosofía oriental y por extensión con la totalidad del Oriente. En *El Arco y la Lira*, particularmente en las secciones que tratan del «Ritmo» y «La imagen», Octavio Paz se explaya teóricamente en una de las fases más importantes de su desarrollo poético. Además, Paz opta por distinguir entre dos conceptos importantes, el de la palabra y el de la imagen. Paz parece insistir en esa diferencia cuando dice: «un poema no tiene más sentido que sus imágenes» (*El Arco y la Lira* 110) agregando en seguida que «El poeta no quiere decir, dice» (110). Asociado a la filosofía Zen, sus imágenes y la experiencia mística de alcanzar «la otra orilla» está inevitablemente la presencia del poeta Basho, maestro indiscutible del haikú. Paz, por supuesto, admite casi en seguida sus contactos con el Oriente, y de hecho, nos dice: «Mi primera revelación de Oriente fue la lectura de ese poeta mexicano, José Juan Tablada, que fue el introductor del "haikai" en lengua española. Después estuve en Japón y me interesó mucho la literatura japonesa. Hice una traducción de un poeta japonés del siglo XVII, Basho» (*Solo a dos voces* 16). Y en seguida afirma:

> En realidad, la influencia del Oriente —pienso especialmente en la India— se inicia con los románticos. Goethe confesó varias veces que lo fascinaba *Sakuntala*, la pieza de teatro de Kalidasa. Y Federico Schlegel fue uno de los primeros que se ocupó de filosofía y poesía indias. El romanticismo es el origen de las modernas literaturas de Europa y América— y el romanticismo recibe desde el principio influencias orientales. (*Solo a dos voces* 15)

No hay duda que el poema «¿No hay salida?» pertenece en particular a esta fase poética de Octavio Paz. Por otra parte, «¿No hay salida?» es un poema inaugural y topográfico en el que el poeta no sólo reflexiona sobre la noción de tiempo, pero también recoge en una sola y dilatada experiencia lugares y momentos claves de su vida personal. Los siguientes versos parecen expresar ese sentimiento:

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del
tiempo, el tiempo de
    ayer, hoy y mañana,
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy,
salió de pronto de
    sí mismo y me mira,
no viene del pasado, no va a ninguna parte,
hoy está aquí, no
    es la muerte
—nadie se muere de la muerte, todos morimos
de la vida—, no
    es la vida

—fruto instantáneo, vertiginosa y lúcida
embriaguez, el vacío
sabor de la muerte... (*LBP* 227)

En fin, después de examinar estos cuantos ejemplos tomados de la poesía de Paz, nos damos cuenta que el poeta, en su contacto cotidiano con el lenguaje, con frecuencia encuentra voces apagadas, útiles lingüísticos cuya vigencia es nula. Es importante recordar que en su poesía temprana Paz compara a las palabras con animales salvajes que deben domesticarse o destruirse. En «Las palabras», (¿Otro eco sartreano?) el poeta se dice y nos dice: «Dales la vuelta / cógelas del rabo (chillen, putas), /azótalas, / dales azucar en la boca a las rejegas» (*LBP* 59). Su convicción de poeta es que las palabras se gastan pierden inevitablemente su significado. La tarea del poeta entonces sería la de revitalizar el lenguaje, buscar y hallar nuevos modos expresivos. En la creación de nuevas imágenes: se ubica la invención y reinvención de una nueva realidad.

Finalmente, ya que la poesía incesantemente utiliza imágenes, ésta nos entrega con ellas un lenguaje en transición; la poesía, como bien sugiere Paz, es el arco y la lira. Es ella lo único que permite el tránsito a la otra orilla. Al trascender esa frontera se llega al verdadero sector expresivo del lenguaje.

Las palabras para Octavio Paz, son algo más que meras denominaciones: «una casa, un jardín, / no son lugares» (*DS* 30) nos dice el poeta. Pero a pesar de ese constante desplazamiento temporal, el poeta parece siempre querer llegar, o volver mejor dicho, a su lugar de origen. Es por eso que, en el poema «Epitafio sobre ninguna piedra», el poeta mexicano va dejando ya suficientes huellas para un epitafio posible:

Mixcoac fue mi pueblo. Tres sílabas nocturnas,
un antifaz de sombra sobre un rostro solar.
Vino y se lo comió la tolvanera.
Yo me escapé y anduve por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire.

Hoy, mientras tanto, nosotros celebramos su presencia.

BIBLIOGRAFÍA

CASSIRER, Ernest, *Language and Myth*. New York: Dover Publications, Inc., 1953.

ELIOT, T.S, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. 2nd. ed. London: Faber and Faber Limited, 1964.

HAMM, Victor M, *Language, Truth and Poetry*. Milwaukee: Marquette University Press, 1960.

MONSIVÁIS, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX: Antología*. México: Empresas Editoriales, S.A., 1966.
«MUTRA», *The Random House Dictionary*. 1987 ed.
PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
— *Ladera Este*. 2ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1970.
— *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
— *Salamandra* 1ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1962.
PAZ, Octavio y Julián RÍOS, *Solo a dos voces*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.
ROSS, Nancy Wilson, *Three Ways of Asian Wisdom*. New York: Simon and Schuster, 1966.
WEINBERGER, Eliot, ed., *The Collected Poems of Octavio Paz*. New York: New Directions, 1987.