

FORO

# Los ríos que fluyen y se detienen

Gabriel Baltodano  
Grethel Ramírez

*Y un día –como tantos-, al aspirar un día  
aromas de una rosa que en el rosal se abría,  
brotó, como una llama la luz de los cabellos,  
que él en sus madrigales llamaba rubias olas,  
brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...  
Y se alejó en silencio para llorar a solas.*

Antonio Machado,  
“Elegía de un madrigal”

## Resumen:

En este artículo, se examina *El río*, un poema clave en la comprensión de la poética de Octavio Paz. A partir de este texto, se estudia la relación entre poesía, hombre y tiempo. Además, se comenta el problema de la tradición y el imaginario lírico que lo expresa. El ensayo desarrolla el análisis de la obra lírica; en esto radica su aporte.

## Abstract:

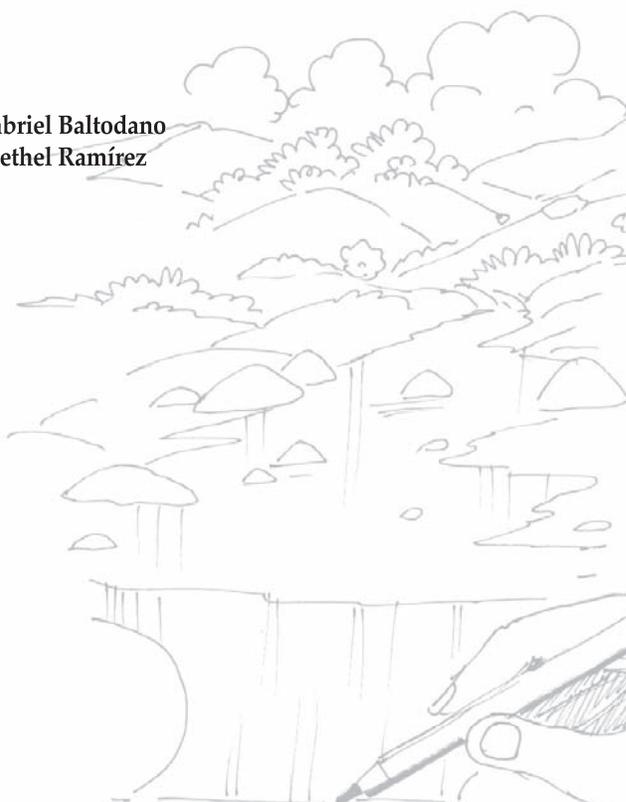
This article describes, from a critical approach, “*El río*”, a very important poem written by Octavio Paz. From this text, the relation between poetry, man and time are also analyzed. Moreover, issues such as tradition and lyric imagination expressed by the author are also taken into account as the main elements provided in the poem.

### PALABRAS CLAVE:

Octavio Paz (1914-1998).  
Poesía mexicana. Historia y  
crítica. Literatura mexicana.

### KEY WORDS:

Octavio Paz (1914-1998).  
Poetry in Mexico. History and  
criticism. Mexican Literature.



Las pocas líneas que se dibujan, cuán senderos leves, en las siguientes páginas no pretenden reducir a unas cuantas ideas la compleja poética formulada por Octavio Paz; por el contrario, cercanas al tono lírico, asumen desde ya la imposibilidad: tres o cuatro parrafadas nada pueden sino expresar admiración, búsqueda y afán ante un mar de signos.

Durante un coloquio acerca de la dicotomía "Tradición y vanguardia", acaecido en 1988, Octavio Paz se refirió al peso de la herencia cultural e idiomática; en aquella ocasión, en un tono biográfico, al relatar sus primeros contactos con la gran literatura, dijo:

*Un poeta, en cierto modo, no es dueño de su palabra. El poeta, el verdadero poeta, es impersonal. El verdadero poeta cuando cree que está hablando de sí mismo no está hablando de sí mismo, ni consigo mismo. Está hablando con una tradición mucho más antigua y con un destino, que es un destino personal, pero que es un destino que lo sobrepasa* (1989: 90).

Ese denuedo con que se lee a los otros trasciende el aprecio por la tradición y se transforma en respeto por los demás, en compromiso ético frente a la otredad:

*Yo creo que la poesía es ruptura, es diálogo polémico, querella con nuestros padres, pero la poesía es también la voz de la tradición. La voz de todos los gran-*

*des poetas de nuestra lengua. También la «otra voz», la voz que no está en los libros, la voz de la calle, la voz del hombre solitario en su cuarto, la voz de la multitud, la voz de la pareja de enamorados, la voz del agonizante, la voz del hombre que está enfermo, en fin, la voz de la ciudad. La voz de los ciudadanos. Y esto es lo que yo creo que sería la verdadera misión política de la poesía. No decir «esto es bueno» y «aquello es malo», o «vamos a derribar al tirano para proclamar otra nueva tiranía»; la poesía, más bien, debería darle vida, darle expresión a esa voz impersonal. Y, por eso, en su sentido más profundo, el poeta es una voz impersonal, su voz se funde con la de otros, su voz es la «otra voz»* (1989: 92).

De esta manera, el poeta se comprende a sí mismo como objeto de la poesía; ésta se halla por encima de él, dirige su obra; más que una innovación, la verdadera poesía supone un reencuentro con la existencia, consigo y con los demás. Al estudiar este aspecto dentro de la vasta obra de Paz, un texto en particular sugiere amplias posibilidades de indagación; éste es *El río* (1952).

El poema está compuesto por cinco segmentos; el primero comprende los versos del uno al veinte; el segundo, del veintiuno al cuarenta y uno; el tercero, del cuarenta y dos al sesenta y seis; el tercero, del sesenta y siete al

ochenta y dos; el cuarto, del ochenta y tres al noventa y ocho; el quinto, del noventa y nueve al verso cien. Aun cuando no existe una regularidad particularmente notoria en el texto, sí se pueden establecer ciertas secciones que coinciden con el desarrollo semántico del texto; así por ejemplo, en la estrofa tercera, se lee:

*A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, todo me abandona, no hay nadie a mi lado, ni siquiera esos ojos que desde atrás contemplan lo que escribo, no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni fin, tampoco hay muro que saltar, es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible, torres, terrazas devastadas, babilonias, un mar de sal negra, un reino ciego, No, detenerme, callar, cerrar los ojos hasta que brote de mis párpados una espiga, un surtidor de soles, y el alfabeto ondula largamente bajo el viento el sueño y la marea crezca en una ola y la ola rompa el dique, esperar hasta que el papel se cubra de astros y sea el poema un bosque de palabras enlazadas, No, no tengo nada que decir, nadie tiene nada*

*que decir, nada ni nadie excepto la sangre, nada sino este ir y venir de la sangre, este escribir sobre lo escrito y repetir la misma palabra en mitad del poema, sílabas de tiempo, letras rotas, gotas de tinta, sangre que va y viene y no dice nada y me lleva consigo* (325-326)<sup>1</sup>.

Este fragmento coincide, en primer término, con la estrofa central, la tercera; enmarcada por la primera y segunda, y la cuarta y quinta:

Estrofa primera  
vv. 1-20

Estrofa segunda  
vv. 21-41

centro  
Estrofa tercera  
vv. 42-66

Estrofa cuarta  
vv. 67-98

Estrofa quinta  
vv. 99-100

En segundo término, concuerda con la mitad de la extensión del poema, pues abarca los versos del cuarenta y dos al sesenta y seis, como se ha señalado ya. Además, es en estos versos donde se despliega uno de los conflictos medulares del texto; a saber, la reflexión acerca de la imposibilidad de la palabra poética; palabra que, sin embargo, se cristaliza, mediante el texto que la niega.

Esa mitad del poema a la que se refiere el hablante lírico es también la mitad de

este poema; instante de recelo, el poema que a penas escribe el yo y el que recorre el lector con su mirada no son dos sino uno mismo. El desamparo y el abandono experimentados por el hablante, siquiera esa extraña compañía representada por unos ojos expectantes –la mirada del otro, ¿la del lector?–, se hacen presentes: la pluma se extingue como la flama, se amotina; el tiempo se detiene por un instante y, al suceder esto, se anula la conciencia del pasado y el porvenir, del inicio y el final; todo se congela, la inspiración deja de fluir.

El poema se ha convertido en espacio desierto; “lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible”. El cauce del río se detiene, el agua se agota; todo se seca. La aridez colma el espíritu del yo, se convierte en símbolo de la esterilidad que gobierna su mente. Surge pues una comprensión lúcida en torno a la enorme dificultad creativa que supone el material lingüístico; las frases se yerguen como ruinas devastadas; la ciudad, fuente desde donde toda voz mana, ha sido destruida, cuán enorme Babilonia, por el retrato. Ante esta situación emotiva y ante el fracaso de la labor creadora, la voz del poeta, el hablante es un artista y su momento de enunciación, el de la obra en gesta, sucumbe y resucita.

El “No” se convierte, a la vez, en nexos gramatical entre los enunciados y en signo de protesta contra la marcha de la destrucción. El silencio y la introspección se ofrecen como única salida; detener la mano, callar y cerrar los ojos hasta que, desde el fondo del polvo, resurja la naciente, el surtidor, la espiga. Las acciones propuestas por el yo aparecen en las formas del infinitivo (*detener(se)*, *callar* y *cerrar*) puesto que enfatizan este momento sin tiempo, en el que la voz sufre parálisis, al igual que la capacidad generadora del poeta. El ansía del hablante se expresa mediante el empleo de las conjugaciones del modo subjuntivo; él espera que el agua *brote*, el alfabeto, como río, *ondule* y la marea *crezca* y *rompa* toda contención; para que así, el papel *se cubra* y el poema sea un bosque de palabras enlazadas<sup>2</sup>.

Un segundo “No” establece una nueva crisis; el subjuntivo que propone hacia futuro es abandonado; la rotunda enunciación negativa del presente del indicativo elimina la esperanza; una única posibilidad resulta viable, ésta consiste, de acuerdo con lo formulado por el yo, en asimilar el murmullo de la sangre (cuadro 1)

De esta manera, la sangre, su ir y venir, se revelan como la fuente donde se puede beber la inspiración;



el movimiento de la sangre se equipara, mediante la sinonimia sintáctica, con la escritura; el avance y el retroceso, el viaje circular de la sangre por el cuerpo, se asemeja a la práctica del palimpsesto; escritura sobre lo escrito, la poesía es como la sangre: herencia, familiaridad, memoria de lo pasado y de los antecesores; repetir y repetirse en las sílabas de tiempo. Merced a la metáfora, cada gota de tinta se une al torrente, las letras se rompen contra las márgenes y hacen incomprensible el sentido del río; el poeta no comprende, mira absorto y se siente arrastrado.

A la relación *sangre / poesía* ha de adjuntarse otro término: ciudad. Los dos primeros versos del poema instauran este vínculo: “La ciudad desvelada circula por mi sangre como una / abeja” (324). De nuevo, no se trata únicamente de la presencia de la sangre o de la ciudad, sino del movimiento y el murmullo; se entiende pues por qué ambos elementos, cercanos entre sí, se integran a través de la imagen del río. El espacio urbano es descrito por medio de lo sensorial, lo sonoro cobra una enorme importancia pues sintetiza la musicalidad de ese mundo que inspira al poeta: el gemido del avión, el eco del

tranvía, el griterío; así, “los ruidos que ascienden y estallan y los que se deslizan / y cuchichean en la oreja un secreto que reptan” (324).

Estas voces distantes provocan un efecto:

*abren lo obscuro, precipicios de aes y oes, túneles de vocales taciturnas, galerías que recorro con los ojos vendados, el alfabeto somnoliento cae en el hoyo como un río de tinta, y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace añicos al llegar a mi sien, toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente a fuente, piedra a piedra, toda la noche sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la ciudad habla dormida por mi boca y es un discurso incomprensible y jadeante, una tartamudeo de agua y piedra batallando, su historia (324).*

Los rumores de la ciudad llegan al poeta y se convierten en umbrales por donde éste se desplaza; en la mente del hablante, tiene lugar la analogía de lo dispar; la voz del artista deja de ser una voz personal; por encima de esto, funge como el medio de expresión de esa realidad externa que lo posee. El alfabeto, la escritura, cae como un río de tinta; presa del letargo, habla adormecido. El encuentro del poeta con la ciudad produce un estado casi místico, es un instante

CUADRO 1

<i>no</i>	<b>(yo)</b>	<i>tengo</i>	<i>nada que decir</i>
	<i>Nadie</i>	<i>tiene</i>	<i>nada que decir</i>
	<i>nada ni nadie</i>	<b>(tiene)</b>	<b>(nada que decir)</b>
<i>excepto</i>	<i>la sangre</i>	<b>(tiene)</b>	<b>(algo que decir)</b>

de revelación, de contacto con los otros; algo semejante sucede en el poema "Noche en claro": en medio de la urbe, la pareja hace germinar un canto.

Ese fluir de las imágenes y las palabras cobra forma bajo la metáfora del río, río que todo lo lleva consigo pero no sin aprietos; frente al discurso que corre como agua, la piedra; ambos luchan en el torrente, lo constituyen a partir de la oposición resuelta. Esta dualidad (*lo variable / lo permanente*), representada bajo la pugna *agua / piedra*, constituye la substancia de la historia de la ciudad y el hombre. En el poema "Mutra" (1952), firmado un año antes que *El río*, se puede hallar, con mayor claridad, la construcción de esta misma imagen:

*No, asir la antigua imagen: janclar el ser y en la roca plantarlo, zócalo del relámpago!*

*Hay piedras que no ceden, piedras hechas de tiempo, tiempo de piedra, siglos que son columnas,*

*asambleas que cantan himnos de piedra, surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres de mármol, alta belleza armada contra el tiempo.*

*Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.*

*Pero también las piedras pierden pie, también las piedras son imágenes, y caen y se disgregan y se confunden y fluyen con el río que no cesa.*

*También las piedras son el río* (Paz, 1989: 74).

El texto propone un comprensión conciliatoria pero desgarrada del hombre, imperiosa movilidad y efímera constancia, él también es víctima del tiempo: "También el hombre fluye, también el hombre cae y es una imagen que se desvanece" (Paz, 1989: 74). Sin duda, la poesía da cuenta de ese principio; el poema se impone como conciencia de la humanidad, en todo emula su naturaleza; así, por ejemplo, el texto mismo, mediante el caligrama, es un río; tanto "Mutra" como "¿No hay salida?", poema que comentaremos luego, y *El río* cobran la forma de la corriente. Si se observa la sangría inicial de ciertos versos, se descubre una regularidad; ésta podría ser descrita gráficamente de la siguiente manera:

*El poema el poema el poema  
el poema el poema*

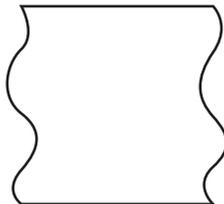
*El poema el poema el poema  
el poema el poema*

*El poema el poema el poema  
el poema el poema*

*El poema el poema el poema  
el poema el poema*

*El poema el poema el poema  
el poema el poema*

La figura que se logra mediante la disposición de los versos reproduce un carácter tradicional que sirve para representar al río:



Asimismo, la relación entre el hombre y el río se afirma en "Mutra", por medio de las afirmaciones que

el hablante propone acerca de sí:

*Dentro de mí me apiño,  
en mí mismo me hacino y al apiñarme  
me derramo,*

*soy lo extendido dilatándose,  
lo repleto vertiéndose y llenándose,*

*no hay vértigo ni espejo  
ni náusea ante el espejo,  
no hay caída,*

*sólo un estar, un derramado estar,  
llenos hasta los bordes,  
todos a la deriva:*

*no como el arco que se encorva y sobre sí se dobla para que el dardo salte y dé en el centro justo,*

*ni como el pecho que lo aguarda y a quien la espera dibuja ya la herida,*

*no concentrados ni en arros, sino a tumbo, de peldaño en peldaño, agua vertida, volvemos al principio* (Paz, 1989: 73-74, destacado nuestro).

Las formas verbales del texto, tanto personales (*me derramo*) como impersonales (*dilatándose, vertiéndose, llenándose*) están asociadas con expresiones reflexivas; por tanto, la acción regresa al referente; ésta, por lo general, funge como atributo del sujeto. De esta manera, el sujeto se percibe a sí mismo como a un río; en este sentido, los adjetivos y las frases por aposición (*derramado estar, llenos hasta los bordes, a la deriva*) ratifican la metáfora *hombre / río*; al final del fragmento, el hablante amplía su concepción de sí; el cambio del singular al plu-

ral sugiere la idea de que la existencia de la humanidad puede ser simbolizada por el río, pues como agua vertida, todos *volvemos* al inicio del tiempo.

En "¿No hay salida?" (1952), el hablante escucha, nuevamente, un rumor incesante; el río trae consigo las voces de la ciudad; por el agua, la palabra se materializa y brota; ante este panorama, asejura:

*Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago al ir cayendo desde mis pensamientos,*

*estoy de pie y no tengo adónde volver los ojos, no queda ni una brizna del pasado,*

*toda la infancia se la tragó este instante y todo el porvenir son estos muebles clavados en su sitio,*

*el ropero con su cara de palo, las sillas alineadas en la espera de nadie,*

*el rechoncho sillón con los brazos abiertos, obsceno como morir en su lecho,*

*el ventilador, insecto enreído, la ventana mentirosa, el presente sin resquicios,*

*todo se ha cerrado sobre sí mismo, he vuelto adonde empecé, todo es hoy y para siempre* (Paz, 1989: 76-77).

Este instante en el que el transcurrir temporal se ve transcendido implica una revelación acerca de la condición humana; es el momento anhelado, perseguido. El título del poema formula una interrogante: ¿no hay salida? Pero, salida a qué, de qué se desea escapar; acaso,

de nuestras circunstancias. Sin duda, el fragmento citado declara que sí existe una posibilidad; ésta reside en el encuentro con la poesía, con el lenguaje que prevalece y fluctúa, ajeno al tiempo. En *El río*, el poeta aclara en qué consiste su afán:

**Detenerse un instante, detener** a mi sangre que va y viene, va y viene y no dice nada,

sentado sobre sí mismo como el yoguín a la sombra de la higuera, como Buda a la orilla del río, **detener** al instante,

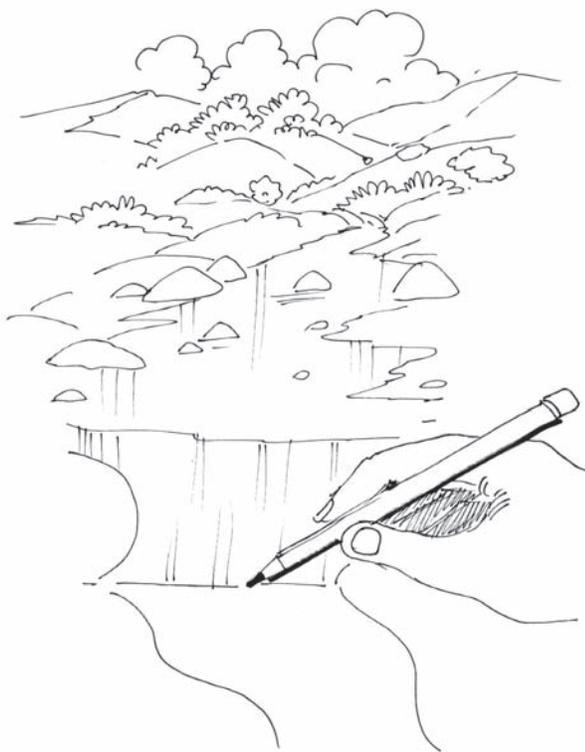
un solo instante, sentado a la orilla del tiempo, **borrar** mi imagen del río que habla dormido y no dice nada y me lleva consigo,

sentado a la orilla **detener** al río, **abrir** el instante, **penetrar** por sus salas atónitas hasta su centro de agua,

**beber** en la fuente inagotable, **ser** la cascada de sílabas azules que cae de los labios de piedra, sentado a la orilla de la noche como Buda la orilla de sí mismo **ser** el parpadeo del instante, el incendio y la destrucción y el nacimiento del instante y la respiración de la noche fluyendo enorme a la orilla del tiempo,

**decir** lo que dice el río, larga palabra semejante a los labios, larga palabra que no acaba nunca,

**decir** lo que dice el tiempo en duras frases de piedra, en vastos ademanes de mar cubriendo mundos (324-325, destacado nuestro).



Las formas verbales del infinitivo otorgan un matiz de sentido a las acciones que el hablante desea llevar a cabo; éste consiste en la *atemporalidad* de las expectativas. Así por ejemplo, el yo propone *detenerse* y *detener* a la sangre, al instante y al río; de esta manera, por una parte, lo planteado por el poeta trasciende cualquier marco temporal, es un ansia constante, la sed del hombre, existe desde y para siempre; por otra parte, la posición sintáctica equipara torrente sanguíneo y acuoso con instante. La secuencia verbal continúa; tras *detener*, se desea *borrar* la imagen –anular el carácter ilusorio de la existencia humana– *abrir* y *penetrar* la fuente del tiempo, para *beber* de sus aguas y alcanzar el ser. Ahora bien, la acción de ser, de existir, no se comprende sino como

contar con la posibilidad de decir; la palabra define al hombre, pero no su palabra aislada y percedera, sino la palabra poética, expresión de un rasgo que atraviesa los siglos: la necesidad de crear y crearse. Esta palabra puede describirse como un largo discurso que no cesa, y que, como el río, fluye, a la vez que persiste en la piedra.

Lo dicho no pertenece a un individuo sino a la humanidad:

Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y alguien a mi lado escribe mientras la sangre va y viene,

y la ciudad va y viene por su sangre, quiere decir algo, el tiempo quiere decir algo, la noche quiere decir,

toda la noche el hombre quiere decir una sola

palabra, decir al fin su discurso hecho de piedras desmoronadas, y aguzo el oído, **quiero oír** lo que el hombre, **repetir** lo que dice la ciudad a la deriva (326, destacado nuestro).

La presencia de otros, la voz de los demás, la voz del tiempo es lo que el poeta desea descifrar y articular; es así como el afán del yo radica en comprender la poesía, como canto de la vida y la ciudad, para después participar de ésta. Las frases llegan como el río, se mantienen iguales a sí mismas a través de los días, pero también varían; innovación y tradición, el agua y la piedra; con el poema, obra de complicada factura, el hablante se comprende y existe. Sin embargo, la duda acecha; ¿cómo detener al río y con él, al tiempo? Hacia el final de la cuarta sección, se renueva el tópico acerca de la imposibilidad del encuentro entre la poesía y el hombre mediante el poema:

No,

**dar marcha atrás, parar** el río de sangre, el río de tinta,

**remontar** la corriente y que la noche, vuelta sobre sí misma, muestre sus entrañas,

que el agua muestre su corazón, racimo de espejos ahogados,

que el tiempo se cierre y sea su herida una cicatriz invisible, apenas una delgada línea sobre la piel del mundo,

que las palabras depongan armas y sea el poema una sola palabra entretrejada,

y sea el alma el llano después del incendio, el pecho lunar de un mar petrificado que no refleja nada  
sino la extensión extendida, el espacio acostado sobre sí mismo, las alas inmensas desplegadas, y sea todo como la llama que se esculpe y se hiele en la roca de entrañas transparentes, duro fulgor resuelto ya en cristal y claridad pacífica (327, destacado nuestro).

En este caso, tres verbos en forma impersonal (*dar* marcha atrás, *parar* y *remontar*), de enorme afinidad semántica, enuncian la ambición del poeta; asimismo, varias oraciones subordinadas con conjugaciones en modo subjuntivo lo completan; de modo tal que el yo espera que:

1. la noche muestre sus entrañas,
2. el agua muestre su corazón,
3. el tiempo se cierre,
4. la herida del tiempo sea invisible,
5. las palabras depongan armas,
6. el poema sea una sola palabra,
7. el alma sea el llano después del incendio,
8. el pecho lunar sea un mar petrificado que no refleja nada, y
9. todo sea como la llama.

Esta secuencia de aspiraciones advierte acerca de una intencionalidad: hallar

la revelación poética. Tras conocer el secreto del agua –el río–, en medio de la noche –momento de encuentro con lo ignoto y extraordinario–, el tiempo se detiene por un instante; como consecuencia, la palabra poética se manifiesta con presencia luminosa, arde, y el hombre (su cuerpo –pecho– y su alma) se vacían y consumen. Recién acontece esta experiencia en el hablante, experiencia que sólo es posible gracias al poema, experiencia que, en principio, era considerada inalcanzable, el hablante afirma al final del texto:

*Y el río remonta su curso,  
repliega sus velas, recoge sus  
imágenes y se interna en sí mismo* (327).

Tras la pausa, el breve tiempo del hallazgo, todo fluye nuevamente. Ahora bien, ¿cuáles son los simbolismos del río en la poética de Octavio Paz? Océano hecho canto, voz que abraza, une y confunde; la poesía es, ha escrito Paz, “Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (1990: 13).

La poesía, masa convulsa y compleja de signos estéticos, intersección de caminos, se revela en el poema particular; así, cada poema opera como una semilla, que sin ser el árbol, lo es. El gran proyecto poético simbolizado por el mar; la acción concreta, efímera pero hermosa, el poema, la caracola en donde retumba la memoria de la fusión perdida; tras cada verso, una

pincelada del retablo y, por sinécdoque, el retablo mismo. A este respecto, anota el intelectual mexicano:

*Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es una organización verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y sustancia son lo mismo* (1990: 14).

Ahora bien, si la poesía asoma tras cada fruto, es justamente porque proviene de un árbol universal y eterno. En el poema se manifiesta la poesía en tanto experiencia e iniciación de misterios; cada verso innova, transforma al lenguaje, lo supera; pero también regresa a éste, se enlaza con él, lo comprende y asume. El estilo no pertenece al escritor sino al tiempo; cada poeta discute con una tradición; la lengua literaria lo invade y anega, lo posee, a la vez que él dibuja nuevos cauces para ese río, habitado por sus antecesores y contemporáneos. El diálogo deviene conjunción amorosa, rito y palabra; las letras se amontonan como las aguas, avanzan y se detienen; como

en el río de Heráclito, fluyen y permanecen mediante un cauce de tinta.

Es así como, al analizar el caso de Darío, Paz concluye que la revuelta provocada por el Modernismo, en tanto revolución, postula un futuro que es también un regreso. Este principio, denominado por Paz como “La tradición de la ruptura” (1985: 9), no pertenece, en exclusiva, al Modernismo; es más bien un rasgo definitorio de la modernidad; pues ésta se caracteriza por el deseo incesante de ser *otra*, de negar lo que la antecede. Este mismo principio la condena a vivir en pos de lo pasado, de lo antiguo, aún cuando sea para rechazarlo.

En el caso modernista –para retomar la exposición–, se refiere a un retorno a la olvidada tradición hispánica. La estela, el genio de la civilización, marcha sin pesar, cuál si se tratase de un paso y no de un salto de dos siglos, entre el deslumbrante barroco y el ocaso decimonónico, entre los señores castizos y los decadentes “afrancesados”:

*A través de un proceso en apariencia intrincado, pero natural en el fondo la búsqueda de un lenguaje moderno, cosmopolita, lleva a los poetas hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica. Digo la y no una tradición española porque la que descubrieron los modernistas, distinta a la que defendían los casticistas, es la tradición central y más antigua. Y precisamente por esto apareció ante sus ojos como ese pasado inmemorial que es también un perpetuo co-*

mienzo. *Ignorada por los tradicionalistas, esa corriente se revela universal; es el mismo principio que rige la obra de los grandes románticos y simbolistas: el ritmo como fuente de la creación poética y como llave del universo. Así no se trata únicamente de una restauración. Al recobrar la tradición española, el modernismo añade algo nuevo y que no existía antes en esa tradición* (1983: 102-103).

De los viejos y nuevos manantiales nace un río, puente que atraviesa el mar y los días; vía apacible pero también agitada y turbia, más que una continuidad, se está ante una discusión; basta con examinar la polémica acerca del Modernismo<sup>3</sup>. De esta manera, la voz del poeta, ora llevada por las aguas, ora barca avasallante, se estremece y es movida por la tradición. Esa conmoción en todo se asemeja a la venida de la inspiración o al encuentro con la experiencia poética; el espasmo que induce el contacto con nosotros mismos mediante el develamiento de la otredad equivale, sin duda, a la sacudida experimentada por el creador cuando localiza el origen de esa "colaboración" que le viene de nadie sabe dónde.

La condición del ser humano está delimitada por su propia necesidad de construirse; el hombre es un ser haciéndose. Corre paralelo a esta situación elemental, un pensar y decir elemental, elemental y no básico; éste es el quehacer poético. Nombrar al mundo y nombrarnos implica una labor intrínseca a la vida cons-

ciente, pues demarca la relación entre existir y expresar. Si como ha advertido Paz "El mundo del hombre es el mundo del sentido" (1990: 19), la poesía constituye la realidad más profunda e ineludible. La revelación poética y la forma en que ésta se hace presente son una y lo mismo; tras la mezcla renovadora de lo antiguo y lo reciente, se esconde el significado moderno del hombre, su contemporaneidad; el arte y la mentalidad modernos se basan en la pluralidad de tiempos históricos, en "una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único" (1983: 98).

Tal percepción, la vida como abundancia y unidad, se halla también en el trabajo artístico, puesto que existe una ambigüedad en su principio: la palabra del poeta es suya y no es suya. El discurso del yo, desde la psiquis misma en su totalidad hasta cada uno de los enunciados que articula, se ve invadido por una voz otra; bajo cada frase y cada estilo yace algo o alguien que hace brotar versos e ideas no pretendidos. Paz enlista los nombres de este demonio invasor: musa, espíritu, genio, trabajo, azar, inconsciente, razón; proviene de todos los lugares, surge desde el interior, irrumpe desde el exterior; en todo caso, el poeta escucha el himno lejano, ese "fluir inagotable del murmullo" (1990: 158). Pero, ¿de dónde proviene esta corriente que le hace perder la conciencia del acto que realiza, y le sume en el silencio para inspirarle luego unas cuantas sonoras notas?

Todo fluye y se detiene; de la fuente mana un río, y éste marcha; conforme avanza, ensancha el cauce, cuánto encuentra arrastra consigo: "Ahora bien, fluir no sólo significa transcurrir sino ir hacia algo; la tensión que habita las palabras y las lanza hacia delante es un ir al encuentro de algo. [...] Es un apuntar hacia esa palabra no dicha y acaso indecible. En suma, la unidad del poema se da, como la de todas las obras, por su dirección o sentido. Mas ¿quién le imprime sentido a la marcha zigzagueante del poema?" (1990: 159).

De acuerdo con Paz, resulta evidente la presencia de una "voluntad ajena". Esa voluntad pertenece al poeta pero también lo supera; como consecuencia:

*El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden. Las fronteras se vuelven borrosas: nuestro discursar se transforma insensiblemente en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un pronombre innombrado, que tampoco es enteramente un tú o un él. En esta ambigüedad consiste el misterio de la inspiración. ¿Misterio o problema? Ambas cosas: para los antiguos la inspiración era un misterio; para nosotros, un problema que contradice nuestras concepciones psicológicas y nuestra misma*

*idea del mundo* (1990: 159-160).

Sin embargo, la inspiración está; una obra de arte no se mide por el nivel de esfuerzo intelectual o físico que demandó su elaboración. Si se piensa desde la perspectiva poética de Paz, la inspiración ha de concebirse como el último reducido de esa otra racionalidad no dominante, aquélla que hermana al hombre con el mundo y vislumbra un reino de armonía en cada aspecto de la naturaleza; la misma que infundió luz entre los antiguos. La noción acerca de la realidad exterior cambió en los días de Descartes; desde entonces, muchas son las tentativas por adormecer esta presencia: disminuirla al grado de figura retórica, hacer de ésta una clase de vestigio romántico o, peor aún, primitivo.

La apología de esa otra manera de entender y crear llega a Paz como el eco de una vieja disputa; en cierto grado coincide con la búsqueda contemporánea de una comprensión filosófica más acertada del sujeto. Nietzsche, por ejemplo, señala que el yo no es dominado exclusivamente por la razón; asimismo, Freud encontró en la dinámica del inconsciente una explicación factible del actuar humano; Marx, en el análisis de las estructuras sociales y económicas. Nietzsche, para continuar, afirma, con notable gesto de modernidad, que el yo no es quien habla sino un *ello*, extraño y alienante; que la conciencia no ha de imaginarse como unidad sino como multiplicidad (2000: 90).

Ya en el siglo XX, Bergson sostiene que, frente al continuo trasmutar de las cosas y los seres, el análisis del discurso del tiempo se convierte en práctica esencial; la evolución es una creación mental que participa de ese perpetuo fluir, comprender el desarrollo del conocimiento es habitarlo, entender su verdadera naturaleza. Sartre, por otro lado, culmina esta reflexión con su idea acerca de la libertad individual; de acuerdo con ésta, puesto que el ser humano se mueve en el absurdo, para ser, no es sino posible crearse, elegir. Cada elección define lo que somos; con cada paso, algo se escribe; no obstante, la libertad experimenta restricciones: los límites impuestos por la sociedad, por la tradición (Magee, 1999: 214-217).

Ahora bien, no se trata únicamente de influencias; por encima de esto, representan un cierto sentir de época, del cual Paz también participa. La cuestión descuellera del ámbito literario; más que inquirir acerca de la dualidad permanencia / variación, el asunto trata sobre la realidad del individuo. Cada uno de nosotros, sediento de ser y plenitud, bebe del río de la tradición, se inspira en su fluir y abre cuencas diferentes por donde navegar. El simbolismo del río, perduración y cambio, siempre el mismo y, a la vez, diverso, cuenta con una larga vida cultural; frontera entre los mundos, hilo delgado que separa a los vivos de los muertos, canal de la memoria y el olvido transitado, en ambas vías, por Caronte, imagen sutil del tiempo, clepsidra de los

mapas. ¿Se puede componer poesía cuando se carece de memoria o se desconoce el pasado, la historia íntima de la lengua?

Según Mircea Eliade, "Las aguas simbolizan la suma universal de todas las virtualidades. Son *fons et origo*, depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y sostienen toda creación" (1999: 165). En múltiples religiones, la inmersión en el agua, por citar un caso, denota el afán por reintegrarse al mundo indiferenciado de la preexistencia; equivale a la disolución de las formas, sea mediante la muerte o la resurrección; tocar el agua conlleva a una regeneración. Muchas son las expresiones del simbolismo; entre éstas: las hylogenias –creencias sobre el origen acuático de la humanidad-, los mitos diluvianos, los ritos de bautismo, de libación funeraria y los baños que dan salud y fertilidad.

Anota Eliade al respecto: "En cualquier conjunto religioso en que aparezcan, las Aguas conservan invariablemente su función: desintegran, dejan abolidas las formas, [...] son a la vez purificadoras y renovadoras" (1999: 166). El agua impone la ley del tiempo sobre los seres, los incorpora al devenir histórico, corrompe y vacía; si estos no se inmergen periódicamente, no alcanzan la renovación.

Las hierofanías acuáticas entrañan una metáfora epistemológica de vital importancia en la obra poética de Octavio Paz; no se trata de extrapolar el signo del río y visualizarlo con idéntica

aplicación. Sin embargo, se debe recordar que la poesía de Paz va y viene entre los sentidos sagrados de las imágenes milenarias y las actualizaciones de éstas; si se desea un caso para mejores muestras, piénsese en el simbolismo del árbol, cuya materia es, con frecuencia, el agua<sup>4</sup>. Palabra en el tiempo, la poesía fluye con el agua, es agua; sacia la sed, combate la sequía, la esterilidad y el silencio. El río, en tanto imagen, queda; ha sido creada por nuestra imaginación para decir lo indecible; toda imagen se abre ante el lector y le muestra su abismo, observa Paz (1990: 168). Otros dos sentidos del agua se despliegan: su transparencia y su capacidad especular. Pensamientos que traslucen; en Lo otro, el yo se ve como reflejo de sí mismo. Acaba Paz su ensayo: "La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar, volver a ser. *Volver a ser*" (1990: 181).

#### NOTAS

<sup>1</sup> Para efectos de referencia, el texto se cita según la versión consignada en *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Únicamente, se indica entre paréntesis el número de página.

<sup>2</sup> Esta imagen coincide con la formulada por Baudelaire en una estrofa, ya célebre, de "Correspondances": *La nature est un temple ou de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers une forêt de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*.

<sup>3</sup> Para más detalles sobre este punto, ver Rojas, M. (1995). *El último baluarte del Imperio*. San José: Editorial Costa Rica.

<sup>4</sup> Basta con recordar los primeros versos, que son también los últimos, de "Piedra de sol": "*un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, un árbol bien plantado mas danzante, un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre*" (2000: 323-324).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Delius, C. y otros. 2000. *Historia de la filosofía. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Colonia: Könnemann.
- Eliade, M. 1999. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Magee, B. 1999. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Art Blume.
- Montoya Ramírez, E. Coord. 1989. *Octavio Paz (La Semana del Autor, del 9 al 12 de mayo de 1988, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid)*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Paz, O. 1983. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Los hijos del limo*. Bogotá: La oveja negra.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Seix-Barral.
- \_\_\_\_\_. 1990. *El arco y la lira (El poema. La revelación poética. Poesía e Historia)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Madrid: Cátedra.