

METÁFORA Y SINESTESIA EN «LADERA ESTE» DE OCTAVIO PAZ

El mundo ficticio propuesto por Octavio Paz en *Ladera Este* emana de la propia visión personal de imágenes y sensaciones que afluyen a su mente y acude para ello a un lenguaje *expresivo-lírico*. Esta particular forma de comunicación implica, como es lógico, un cambio en la función del lector el cual debe captar hasta el más mínimo indicio, penetrando de lleno en su mundo poético.

La poesía moderna, dice Paz, “es una tentativa por abolir todas las significaciones, porque ella misma se presente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje”¹. *Ladera Este* contiene un nuevo lenguaje, el lenguaje del autor, su expresión íntima como eje estructural.

No obstante, cuando el poeta trata de mostrar los distintos estratos espaciales contenidos en su poesía, lo hace a través de numerosos mundos privados donde la participación se limita a su propia observación de los mismos; es decir, que su funcionalidad se hace insuficiente desde el momento en que el lector puede crear, a su vez, una pluralidad de mundos privados *comprometidos* con su propia apreciación personal de los seres y de las cosas relacionados imaginariamente. Por lo tanto, la función del poeta se vuelve insuficiente y se instaura una ruptura entre el orden creado por el poeta —*unidad*— y el del lector —*pluralidad*—.

El mensaje poético es captado desde la perspectiva del lector, desapareciendo en parte el elemento conectivo transmitido por el autor. Mientras el lector trata de descubrir la

¹ O. Paz, *Corriente alterna*, México, 1967, pág. 7.

unidad de estas diferencias, la función del crítico se hace más complicada en cuanto que debe indagar la naturaleza de estas categorías disímiles para verificar en el nuevo proceso de tipo analítico un orden oculto, un nuevo sistema; es decir, debe tender a ordenar una estructura de *signos*² *diferentes* y solidarios entre sí para tratar de unirlos en otro sistema coherente.

Los elementos temáticos, propuestos como unidades aisladas, carecen de sentido; cada unidad vale por su misma posición y por las menores *variaciones* que produce en el conjunto; éstas obedecen a reglas intrínsecas, y los posibles cambios, los acontecimientos, son siempre susceptibles de un análisis. De tal modo y con un número limitado de combinaciones estructurales, los signos engendran desarrollos imprevisibles. Por ello conviene establecer:

- 1) una unidad paradigmática
- 2) una relación de significaciones en la cadena de versos.

1. METÁFORA

En este trabajo estudiaremos los elementos que Paz utiliza como sinestesias y metáforas ejemplificados en versos extraídos de *Ladera Este*. La metáfora en Octavio Paz adquiere gran fuerza como creación poética proponiendo un mundo a través del cual se puede transitar; por ello su poesía contiene más fuerza emotiva y más realidad poética. Paz lleva adelante un proceso de creación metafórica por vía intelectual y llega incluso al más allá, más lejos de su verdadera potencia intelectual conociendo otras realidades que, sólo a través de la

² Tomando como definición de *signo* la propuesta por E. Coseriu basada en la tradición aristotélica: "la determinación correspondiente del signo en la medida en que se mantiene en la tradición aristotélica, se interpreta siempre como 'no motivado por naturaleza' y, al mismo tiempo, como establecido intencionalmente" (E. COSERIU, *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Bibl. Rom. Hisp., ed. Gredos, 1977, pág. 26).

capaz de crear un significado unitario netamente psíquico, o sea, la unión de elementos que se concentran en uno solo:

Las piedras son tiempo
[...]
Las gentes son piedra.

Dentro de un mismo proceso dialéctico “gentes” y “piedras” tienden a perder fuerza en favor de un tercer elemento: *tiempo*; en este caso, el elemento “gente” y el elemento “piedra” mantienen su entidad primaria “las gentes son piedra” sin dejar de ser “gentes”.

El elemento hindú tiene siempre un principio *signico*, todo lo que pueda representar para él una evocación o que pueda atraerle como algo mágico o nuevo o exótico excita su sensibilidad y automáticamente se convierte en un nuevo símbolo con características personales. La India, para Paz, es “un cono invertido, un árbol cuyas raíces se hunden en el cielo”⁶ y precisamente esta inversión es la que nos mueve a descifrar el “enigma” adquirido por Paz al entrar en un mundo para él desconocido anteriormente.

Vivimos en un mundo de signos —dirá Paz—, un mundo que gira en torno a un sistema de correspondencias que van y vienen a través de elementos que tienen siempre un significado simbólico (cfr. *Puertas al campo*, en *Teatro de signos*, s. p. [pág. 30]).

Es a través de la asimilación de fórmulas contrastantes como Paz logra una poesía que cobra una fuerte identidad por medio de la coexistencia de elementos antitéticos confrontados por afirmación o por negación:

Silencio es música
Música no es silencio.
Nirvana es Samsara
Samsara no es Nirvana⁷

⁶ O. PAZ, *Teatro de signos*, Madrid, ed. Espiral, 1974, s. p. [pág. 262].

⁷ *Ibíd.*, pág. 81.

cuya asociación paradigmática pertenece en la realidad a distintos paradigmas; no obstante, se tiende a hacer compatible lo incompatible; en otras palabras, se trata de la combinación de lo diferente:

Silencio no tiene sentido
Sentido no tiene silencio⁸.

Lo incompatible puede hacerse compatible en el espacio poético; es por ello por lo que elementos, entre sí irrelacionables, se instalan en una mutación constante,

La nieve no es sol
La música no es silencio
El sol es nieve
El silencio es música⁹

donde la multiplicidad de elementos utilizados: *nieve, sol, música, silencio*, aparecen contrapuestos por alternancia pero igualmente unidos en otra realidad cósmica. Esta conciliación "real" permite la separación en nuestra mente de la palabra y del objeto evocado¹⁰.

1.2. REALIDAD PERSONAL Y OBJETIVA AUTÉNTICA

En Paz la expresión real de su visión y experiencia del mundo, viene connotada a través de imágenes siendo éstas vehículos de su propia realidad. Por tanto, esas mismas imágenes poéticas que "llenen" gran parte de *Ladera Este*, son el producto de la realidad mental que desea comunicar, realidad que se hace válida dentro de su propio universo. La metáfora en este caso le permite crear una atmósfera de atención y sorpresa, mediante la búsqueda y descubrimiento de *relaciones* insospechadas, entre objetos que por lo común no las tienen. ¿Cómo

⁸ Ibid., pág. 82.

⁹ Ibid., pág. 83.

¹⁰ Por ello Paz afirma: "el nombre y lo nombrado son ya lo mismo", en *El arco y la lira*, op. cit., pág. 112.

pudo Paz comprometerse consigo mismo y a la vez consolidar un mundo cargado de imágenes de carácter “poético-sintagmáticas” que tiendan a llevarnos a *un* más allá? Este sistema permite introducirnos en “el otro cosmos” devolviéndonos más tarde a la realidad real:

Yo dibujo estas letras
 Como el día dibuja sus imágenes
 Y sopla sobre ellas y no vuelve¹¹.

Esto persigue Paz, la actividad subjetiva de su acto creador, “Yo dibujo estas letras”, comparada a su vez con la acción objetiva del *tiempo*¹², un *tiempo* que le pertenece y al cual pertenece:

Estoy atado al tiempo
 Prendido prendado¹³.

La relación analógica establecida para este último verso “Prendido prendado”, lograda a través de dos participios, es un recurso estilístico que se repite en *Ladera Este* como queriendo prolongar una realidad que se extingue para dar paso a otra.

El *tiempo* para él es una realidad comprometida con su persona. Así lo demuestra cuando habla de la *noche*:

Nudo de tiempos y racimo de espacios
 [...]

 Pido ser obediente a [...] *esta noche*¹⁴.

¹¹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 95.

¹² Es posible que en Paz sobreviva una concepción del *tiempo* que se remonta a sus antepasados. Efectivamente, los antiguos pobladores del actual México tenían una concepción cíclica del *tiempo*; el *tiempo* para ellos era algo “concreto”, una especie de fuerza y sustancia que a la vez continuamente se consumía; para ellos cada “período de tiempo” no era solamente algo que nacía sino que florecía y decaía para “renacer” de nuevo, era una especie de sucesión: un período cósmico terminaba y contemporáneamente surgía otro (Cfr. *Gli dei che abbandonarono Montezuma*, en *Il Corriere*, UNESCO, núms. 8-9, año XXX, 1977, pág. 24 y sigs.).

¹³ *Ladera Este*, op. cit., pág. 38.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 39 (subrayado por mí, también los versos que vienen a continuación).

Es un compromiso que se reitera bajo diversas facetas, todas ellas con ese profundo sentir propio de Paz:

Hambre de encarnación padece *el tiempo* ¹⁵.

Todo poema es *tiempo* y arde ¹⁶

[...]: *tiempo* petrificado ¹⁷.

El lenguaje metafórico por él utilizado en estos últimos versos demuestra que el poeta debe aceptar su *soledad*, una soledad que repercute continuamente en el tiempo. En el primero, "Hambre de encarnación padece el tiempo", el lenguaje metafórico imprime su fuerte deseo de identificarse con el *tiempo* ("Más allá de mí mismo / En algún lado aguardo mi llegada"), desea palparlo en un espacio impalpable. En el segundo verso este espacio impalpable se vuelve materia, pero una materia que repercute en su propia fuerza, una fuerza que "arde" en su propia intimidad. En cambio, en el tercer verso el *tiempo* sufre una parálisis en su pensamiento: "[...]: *tiempo petrificado*", al asociarlo a la caída de la "Higuera religiosa"; llegado a este punto, el tiempo se paraliza. No obstante esta parálisis, Paz asocia también la idea de *tiempo* con la de perpetuidad:

El presente es perpetuo ¹⁸

abrazándose a algo latente que se reitera una y otra vez en la obra.

Paz está continuamente vinculado a su propia realidad, para él nombrar las cosas en forma tradicional es como mutilarlas, es como reducir su propia realidad a una sola de sus tantas realidades. La palabra es pobre en sí misma y sólo el *juego de imágenes* puede producir tanta riqueza como para poder atrapar lo "real" en su total integridad. Paz absorbe, en otra realidad, los elementos propios de la realidad tradicional, esta-

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 16.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 17.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 18.

¹⁸ *Ibíd.*, págs. 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107.

bleciendo entre ellos relaciones diversas; es decir, la relación que a él le gustaría que existiese. Por ello su poesía se convierte en sinónimo de deseo.

Las continuas reiteraciones encontradas en *Ladera Este* presentan los cuatro elementos que componen el "cosmos" en forma variada o aislados o conjugados en una pluralidad de relaciones que implican una trayectoria, más o menos homogénea, dentro del mismo "cosmos".

1.3. ESQUEMA Y SIGNIFICACIÓN DEL PROCESO METAFÓRICO

Dentro de la localización metafórica dividiremos el estudio de los elementos siguiendo lo más posible la natural evolución que nos presenta el autor: del *cosmos* al hombre y el hombre fundido en el *cosmos*. Son muchos los elementos usados para la construcción metafórica: la palabra, el agua (y el *rio* como variante del agua), el fuego, el aire, la tierra, el sol, todos ellos con referencia especial a la mujer sintetizando y concretando su inspiración.

1.3.1. LA PALABRA

En una ocasión Paz afirmó que para él "el hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje" y que, a través de la palabra, el hombre era una metáfora de sí mismo¹⁹. Con esta afirmación podemos decir que en el pensamiento de Paz encontramos el binomio "hombre-creado" capaz de formar un mundo propio, producto de sus propias fuerzas a través de la *palabra*. Al mismo tiempo afirma que la poesía transforma radicalmente el lenguaje y que las palabras pierden su movilidad para volverse insustituíbles²⁰ y hasta inex-

¹⁹ Cf. *El arco y la lira*, op. cit., pág. 34.

²⁰ Cf. O. PAZ, *Las peras del olmo*, Barcelona, ed. Seix Barral, núm. 103, Bibl. Breve, 1971, págs. 30-33.

plicables en otro contexto: "Su sentido no está más allá de ellas, en otras palabras, sino en ellas". En esta *indivisible constelación de imágenes* que constituye para Paz el poema, se establece una correspondencia entre el poeta y el lenguaje metafórico. Paz imprime a cada *palabra* un sentido metafórico capaz de ramificarse y establecer una multiplicidad de imágenes que pueden ir de acuerdo con el estado de ánimo de quien las interpreta; de ahí su polivalencia:

Las palabras
[...]
Se volatilizan²¹.

Es la palabra quien nos conduce a ese mundo cósmico que gira en torno a la metáfora para después desaparecer en el vacío.

En otra ocasión la *palabra* parece perder su función comunicativa, o al menos arriesga su pérdida:

Sobre este frágil puente de palabras²².

Puede también ofrecer un valor cromático al verso transmitido por vía visual,

Más verde que la palabra marzo²³

o puede formar parte de un mundo inventado por nosotros mismos, donde el lenguaje es un *querer decir* y en el que coexisten una multiplicidad de signos capaces de ser transformados poéticamente:

El mundo que entre todos inventamos
Pueblo de signos²⁴.

²¹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 91.

²² *Ibid.*, pág. 16.

²³ *Ibid.*, pág. 37.

²⁴ *Ibid.*, pág. 38. (Cf. *Las peras del olmo*, op. cit., pág. 31).

O, más específicamente, puede convertirse en directa imagen metafórica,

Diminuto jardín de letras²⁵

mediante un proceso de traslación a un sentido figurado.

Suponiendo una identidad entre *vida* y *palabra*, se puede percibir un mundo movido por una misma energía desde su creación:

el comienzo		
	el cimiento	
la simiente		
	latente	
la <i>palabra</i>	en la punta de la lengua	
inaudita		inaudible
	impar	
grávida		nula
	<i>sin edad</i> ²⁶ ;	

esta especie de paralelismos cíclicos, aparentemente incoherentes, acarrea por el contrario una unificación de elementos capaces de relacionarse entre sí, no por la forma en que vienen colocados, sino por su misma función integradora en el cosmos. Ya con la palabra *comienzo* se estableció una identidad no controlable por ningún código preestablecido, una palabra sin edad.

La *palabra* se traduce en poema desde el momento en que nuestro mensaje se hace íntimo y quiere llegar a otro nivel espacial; es por ello por lo que en otra ocasión nos dirá Paz: "el poema trasciende la palabra, va más allá de lo expresado, es un salto a la otredad"²⁷; es decir, el poema viene a ser el complemento necesario para poder establecer un contacto con lo desconocido; con ello el poeta pretende traducirnos una experiencia personal capaz de hacer surgir una nueva realidad, a través del juego de palabras. Ya sabemos que, para Paz, la bús-

²⁵ *Ibíd.*, pág. 57.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 147.

²⁷ *El arco y la lira*, op. cit., pág. 175.

queda de lo desconocido implica un continuo combate con el “cosmos” y los elementos que lo rodean:

El cosmos es un lenguaje de lenguajes²⁸

donde el lenguaje humano es sólo una parte y donde las *palabras* buscan una integración a través del poema:

El desencuentro fue un encuentro
Irradiación de unas cuantas palabras²⁹,

el cual se mantiene en continua comunicación. Para él, el lenguaje debe ser un sistema de signos y símbolos con significaciones comunes a todos; de esta forma, el universo se transforma en un *sistema de signos* capaces de comunicarse y de comunicarnos un mensaje:

El mundo
Haz de imágenes
Anegadas en la música

primero abstracto y después específico:

Tu cuerpo
Derramado en mi cuerpo
Visto
Desvanecido
Da realidad a la mirada³⁰,

una forma de comunicación que parte del macrocosmos *mundo* el cual, al ser confrontado con el microcosmos *cuerpo*, necesita de este último para convertirse en realidad. El elemento *cuerpo* establece una fusión entre “hombre-mujer” y en torno a ellos se crea una cadena de fusiones y relaciones capaces de

²⁸ O. PAZ, *Corriente alterna*, México, ed. S. XXI, 1ª ed., 1967, pág. 67.

²⁹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 94.

³⁰ *Ibid.*, pág. 169.

conjuntamente con su deseo de reagrupar el conjunto:

Marea de apariciones inminentes³⁵
Su *marea* de maravillas³⁶

También utiliza el elemento “manantial” para exaltar con mayor firmeza su deseo de llegar a lo desconocido; la palabra *manantial* significa, para él, una fuente de energía en la que aparece involucrada la imagen femenina,

Perpetua encarnada
Una mitad mujer
Peña manantial la otra³⁷

una imagen femenina que parece disolverse y que al mismo tiempo se solidifica adquiriendo nueva forma. Ese afán por llegar a lo desconocido está en él mismo, en lo más profundo de su ser,

Mi cuerpo en tu cuerpo
*Manantial de noche*³⁸

y logra darle forma a través de las palabras: “manantial de noche”, donde ambos elementos, uno concreto y otro abstracto, tratan de conjugarse en un solo mensaje logrando un valor reiterativo a lo largo del poema:

Manantial de cuerpos³⁹.

El poeta mismo nos manifiesta en una ocasión su impresión acerca de este contacto, esta *comunión* que parece buscar el contraste con algo que tiende a desvanecerse pero que en realidad se integra: “En lo alto de este contacto y en la pro-

³⁵ *Ibíd.*, pág. 23.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 59.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 38.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 125.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 125.

fundidad de ese vértigo, el hombre y la mujer tocan lo absoluto, el reino en donde los *contrarios* se reconcilian [...]”⁴⁰.

Mujer-agua forman un binarismo ideal en el pensamiento del poeta y son producto de una de las más bellas imágenes de toda su poesía:

El cuerpo femenino
[...]
Un arco
De agua que al tocar la otra orilla
Se vuelve aire
Ondulación⁴¹;

la mujer dejaría de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible unión, no ya con ella, más allá de ella, todos los elementos lo confirman: el cuerpo femenino delineado por el *agua* y el *aire*, elementos que van y vienen como la “edad”, el *agua* transformada en libertad cambia *al tocar la otra orilla* y esta metamorfosis obliga al “aire” a tomar forma, “ondulación”.

El elemento “agua” juega una función ilusoria al ser conjugado con imágenes pertenecientes a otro universo de clasificación, a otro orden de ideas; es por ello por lo que lo podemos encontrar conjugado con elementos abstractos: *humana, despierta, pensamientos, verdad*, o con elementos concretos que por asociación visual tienden a eliminar una relación oposicional:

Sólo el *agua* es *humana*
[...]
Sólo tus *ojos* de *agua humana*⁴²
Eres la *llama* de *agua*⁴³
país de *agua despierta*
[...]

⁴⁰ O. PAZ, *Las peras del olmo*, op. cit., pág. 100.

⁴¹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 93.

⁴² *Ibid.*, pág. 104.

⁴³ *Ibid.*, pág. 108.

ejemplo, el elemento "pays" concuerda con "pechos" de la misma forma en que "sources" concuerda con "mojé", la asociación es sólo mental y emotiva por su mismo sentido metafórico.

"Les sources" pueden ser también el punto de origen del movimiento al ser combinado con elementos que se contradicen entre sí:

Contra la tela contra el vacío
*El surtidor*⁴⁷;

en efecto, la combinación de elementos tan esporádicos como "tela" (concreto) y "vacío" (abstracto), connota un elemento contrario e intermedio a su vez: *surtidor*.

Como ya hemos podido comprobar, la connotación del elemento "agua" varía de significado según la intención representativa de cada secuencia; así, por ejemplo, la combinación de dos elementos, uno abstracto y otro concreto, confrontados en un paralelismo oposicional, produce en nosotros una sensación de equilibrio:

El *cielo* nos aplasta
El *agua* nos sostiene⁴⁸

un equilibrio mental que resuelve una posible ruptura real de los hechos; es por ello por lo que la realidad poética recupera como imagen esta inversión y la devuelve a su estado de equilibrio.

Agua, cielo y tierra, son tres elementos que tienden a reiterarse, produciendo un efecto casi escénico en cada secuencia:

Llovía,
La tierra se vestía⁴⁹ y así se desnudaba,

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 22.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 27.

⁴⁹ La espiritualización de lo inanimado es un recurso estilístico muy usado por el escritor sudamericano actual (Cfr. J. M. ARCELUS U., *Estilística en "La lanzas coloradas" de A. Uslar Pietri*, coll. Testi e Studi, núm. 9, QIA, Turín, 1977, págs. 54-55). En este caso es humanizado el elemento concreto "tierra" (Uslar Pietri humaniza incluso el elemento abstracto "fisonomías vestidas". Utiliza también am-

[...]

La luna

Era de agua;

los tres elementos son humanizados por la acción verbal del verbo *vestir* y *desnudar*. Aparentemente el reflejo de la “luna” sobre la “tierra” mojada, parece dar la impresión de que la lluvia se presenta copiosa hasta el punto de permitir a la luna reflejarse en la tierra. También atribuye al *cielo* una acción humana,

El cielo se destrenzaba,

invitando a una visión escénica de los hechos que se subsiguen por medio de una sensación sinestésica y otra humanizadora,

Sus trenzas

Eran ríos *desatados*,Los ríos *tragaban* pueblos⁵⁰.

De la misma forma que el elemento “río” indica una incesante movilidad, el elemento “lago” indica lo contrario, es decir la inmovilidad,

Blanco el palacio,

Blanco en el lago negro⁵¹,

una inmovilidad sin intención de ponerse en evidencia, sino sólo para indicar el efecto de una visión cromática. Esta combinación sintagmática implica una unión de elementos entre sí incompatibles, no se establece ninguna ruptura entre ambos “blanco/negro”, es la realidad poética quien recupera como imagen la inversión propuesta.

bos verbos: *vestir* y *desnudar* para humanizar elementos concretos al igual que Paz, cfr. “carne vestida de sufrimiento e impotencia”, “hombres taciturnos y mujeres sonrientes vestían una carne idéntica”, “calcínados troncos desnudaban su carbón azul”).

⁵⁰ *Ladera Este*, op. cit., pág. 136.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 25.

El *tiempo* para el poeta es siempre el mismo cuando se trata de evocar las antiguas creencias mexicanas⁵² y ataca duramente a quien trata de anular su propio origen:

(Los empleados
Municipales *lavan* la sangre
En la Plaza de los Sacrificios)⁵³

y más tarde:

México: sobre la piedra ensangrentada
Danza el agua⁵⁴

ambas contienen un fuerte sentido metafórico y para ambas el poeta utilizó el elemento *agua* como elemento asociado a algo que se quiere destruir; llora por causa de esta indiferencia (“...*lavan la sangre*”, “sobre la piedra ensangrentada”) y hace triunfadora de ella al *agua*: “Danza el agua” (utilizando el verbo “danzar” para humanizarla), porque solo de ella depende la aceleración o parálisis del tiempo.

También la forma “*noche*” puede sugerir la idea de lo “finito”, de una aceleración que puede tener un fin al llegar a un límite:

Noche [...]
Conjunción de aguas que vienen de lejos⁵⁵;

esto implicaría una aceleración y una parálisis a la vez, como si lo finito fuera infinito y al mismo tiempo la función cósmica se limitara. La fuerza metafórica del sintagma “conjunción de aguas” entra en un espacio mutable capaz de establecer un límite entre el presente y un futuro no previsto.

⁵² [...]“La interpretación azteca de la religión de Quetzalcóatl tendía a cubrir con el prestigio de lo sagrado la opresión más desenfrenada e inhumana”, pedía sangre, era el Dios de “la mortificación, la penitencia y el ascetismo” (vid. O. PAZ, *Las peras del olmo*, op. cit., pág. 217).

⁵³ *Ibíd.*, pág. 68.

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 132.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 106.

1.3.3. EL AIRE

Es otro elemento que Paz utiliza en versos que implican en sí una *liberación* o el *movimiento* de algo inerte, algo que es indefinible y definible al mismo tiempo:

Infinito y violencia en el *aire*⁵⁶

para ello utiliza un lenguaje aparentemente de disyunción pero que en realidad tiende a la conjunción de ambos elementos, “infinito”-“violencia”, para poder explicar el sentido metafórico. Todo el sintagma evidencia un espacio mutable que tiende a reestructurarse continuamente y logra dar funcionalidad al resto del poema.

También en este caso la figura femenina inspira al poeta el lenguaje metafórico; también ella será la portadora de la idea de *movimiento*:

La mujer está habitada por el viento⁵⁷;

ella indica una presencia indefinida en sí misma, es el *viento* quien la define; todo gira en torno al juego de palabras donde el autor busca continuos paralelismos en conjunción o disyunción. Observemos cómo mediante una sensación sinestésica (“jardines blancos”) se logra una visión metafórica de algo intangible e irreal:

Jardines blancos que estallan en el aire
Espacios⁵⁸

signos paralelos —aunque no idénticos—, “blancos” y “espacios”, asumen una misma identidad de significación al integrarse en un segundo nivel connotativo por medio del elemento “jardines”.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 16.

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 34.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 87.

El *aire*, confrontado a sí mismo por negación, implica un lenguaje de disyunción:

En el aire
No en el aire ⁵⁹

cambia el paradigma y con él el significado del mensaje, por tanto su función es traslaticia y opera en otro espacio no definido; es, en definitiva, otra tentativa por abolir toda significación.

El lenguaje como conjunción interviene cuando el elemento *aire* forma parte de una definición y esta adquiere valor solo a través de la totalidad del mensaje; es decir, toda la estructura adquiere validez como pluralidad, no como unidad solamente, resulta algo ilusorio que se connota sólo en la imaginación; veamos un ejemplo:

La arquitectura
Inventa al espacio.
Fábricas de *aire* ⁶⁰

su validez tiene un límite, y este aparece delineado por la activación o no de la imaginación. Algo similar sucede en

Esculturas de *aire*
Disipadas apenas pronunciadas ⁶¹

donde la función paradigmática de *aire* logra una ruptura y a la vez una unidad en el verso y en la imaginación. Ambos sintagmas, "Fábricas de aire" y "Esculturas de aire", pertenecen, por tanto, a un mismo parámetro de significación.

La imagen femenina implica también un lenguaje de conjunción al utilizarse el elemento *viento* en definiciones imaginarias:

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 78.

⁶⁰ *Ibíd.*, págs. 80-81.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 138.

El *viento* se levanta:
Respiración de *senos* ⁶²;

el paralelismo existente entre “viento se levanta” y “respiración de senos” crea la conjunción mental por vía sensitiva; separadamente forman unidades discontinuas, pero, al ser integradas en una misma idea, tienen una misma función integradora. También interviene el lenguaje de conjunción cuando la palabra *viento* es concebida bajo la idea de destrucción:

¡El *viento*, el señor de las ruinas,
Es el único maestro? ⁶³

o de agitación:

Las esculturas rápidas del *viento* ⁶⁴

o simplemente para expresar el movimiento y la agilidad mental del momento:

 Mi pensamiento
Es más ligero que el *aire* ⁶⁵.

En algunos versos observamos expresiones metafóricas en las cuales la ambivalencia “pájaro-aire” juega un mismo papel:

La madrugada:
 Dispersión de pájaros ⁶⁶

A veces,
 El *aleteo azul* y rápido
De un *pájaro*,
 Unico lujo en tanta muerte ⁶⁷
 El pájaro
que perfora el espacio ⁶⁸;

⁶² *Ibid.*, pág. 46.

⁶³ *Ibid.*, pág. 51.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 161.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 113.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 50.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 54.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 133.

ligados ambos elementos por la idea de movimiento, en el primer caso se hace definición (“*dispersión de pájaros*”). En el segundo caso entran en contraste elementos que definen el ambiente, por una parte el “*aleteo... rápido*” del pájaro, que contrasta en exceso con la quietud de la *muerte*; por otra, la utilización del elemento *lujo*, para establecer el puente entre ambos. Por otra parte, *aleteo azul* y *pájaro* parecen ser signos distintos en su relación “significante-significado”, pero en realidad indican una misma funcionalidad y un *común* plano de significación. En el tercer caso, la combinación del elemento abstracto con el concreto, produciría la abstracción misma del elemento *pájaro* (“perfora el espacio”), si el sentido metafórico que envuelve a ambos versos no nos comunicara una normal idea de movimiento.

Observamos así que Paz utiliza la forma *pájaro* para una clara idea de movimiento, e insiste en contrastarlo con elementos de por sí inertes, estáticos:

En el azul unánime
Los domos de los mausoleos
—Negros, reconcentrados, pensativos
Emitieron de pronto
Pájaros⁶⁹

“negros, reconcentrados, pensativos”; tres elementos que contribuyen a atenuar la idea de contraste. Este mismo contraste puede ser nivelado ante la “caída del pájaro”:

Cae un pájaro, la yerba
Ensombrece, los confines
Se borran, *la cal es negra*
El mundo es menos creíble⁷⁰;

a este punto el cosmos se vuelve confuso, se puede decir que no existe, queda sólo el acoplamiento de dos elementos antitéticos que se unen en un sistema lleno de confusión e incredulidad.

⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 24.

⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 77.

1.3.4. LA TIERRA

Elemento frecuentemente usado por Paz en algunas secuencias en versos donde desea exaltar la fecunda realidad de la naturaleza en la cual elementos antitéticos, como “cielo-tierra”, convergen en una misma sensación y logran acentuar el misterio que ella misma esconde. La *tierra*, para Paz, es algo más que un elemento o un recurso estilístico; él mismo se siente comprometido con ella como si representara el interrogante de su propia existencia:

La *tierra* es buena para soñar o cabalgarla ⁷¹;

por otra parte, esta especie de disyuntiva entre “soñar” y “cabalgarla”, lleva al mismo tiempo una doble asociación de significado que permite resolver en parte este interrogante. El sueño y la realidad convergen en uno cuando Paz trata de establecer relaciones de “oposición- semejanza” ⁷², para así poder buscar la explicación de su propio mensaje; la clave de estas relaciones podemos encontrarla en estos versos:

Tierra te golpeo
Cielo abierto *tierra cerrada*
Flauta y tambor centella y trueno
Te abro te golpeo
 Te abres tierra
Tienes la boca llena de agua
Tu cuerpo *chorrea* cielo ⁷³;

es decir, “*cielo abierto*” y “*tierra cerrada*” —entre sí paradigmas opuestos—, pueden relacionarse con “*Flauta y tambor*” y

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 40.

⁷² Vid. O. PAZ, *Teatro de signos*, ed. Fundamentos, Caracas, 1974, s. p. (pág. 192) (de *El laberinto de la soledad*). Paz parece estar de acuerdo con la comunicación por antítesis, “Todo se comunica; se mezcla el bien con el mal, el día con la noche... Todo cohabita, pierde forma, singularidad y vuelve al amasijo primordial”.

⁷³ *Ibíd.*, pág. 157.

"*centella y trueno*" que ya se articulan y combinan como sintagmas; los primeros se relacionan por *oposición* y los segundos por *semejanza* y *oposición* al mismo tiempo; en el fondo, el mensaje es el mismo, o sea, se tiende a aumentar el grado de significación. En otro nivel de interpretación entra "*Te abres tierra / Tienes la boca llena de agua*", donde el mismo mensaje metafórico nos invita a aceptar con renovado sentimiento algo que en nosotros se halla oculto y dispuesto a resurgir.

Al utilizar el elemento *jardín* se logra establecer un lenguaje de conjunción en sintagmas que piden su proyección en otro orden espacial:

Como un *jardín enterrado*⁷⁴,
*Jardines despeinados*⁷⁵,
 Tiemblan los *intrincados jardines*⁷⁶;

la función adjetival de "*enterrado*" "*despeinado*" (participio) e "*intrincados*", influye en la significación sintagmática estableciendo una unidad en cada uno de los tres mensajes. Pero, en otro nivel de significación, "*jardines despeinados*", por ser una sensación sinestésica, logra su unidad a través de elementos de por sí inconjugables, es decir, el elemento *jardines* queda determinado por una sensación que en realidad afecta a otro orden de asociación.

Otro ejemplo de asociación de elementos, entre sí no siempre relacionables, lo encontramos en

Altas yerbas y árboles bajos
Territorio indeciso [...] ⁷⁷

sólo que en este caso la función adjetival de "indeciso" tiende a humanizar lo inanimado, "territorio", para darle una configuración metafórica al sintagma.

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 14.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 34.

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 36.

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 42.

La utilización de elementos pertenecientes al *léxico vegetal* crea la asociación de signos paralelos que, a pesar de no ser idénticos, asumen una misma identidad de significación, al ser integrados en un segundo nivel connotativo, esto es, se asocian signos distintos en su construcción *significante-significado* que en el fondo contienen una idéntica funcionalidad. El *léxico vegetal* es representado a través de los elementos *árbol, hojas, semillas, raíz, planta*, todos ellos asociados con otros que los trasportan a un nivel metafórico. Desde otro punto de vista, podríamos decir que la interpretación que Paz da a estos elementos, lo une en cierto modo con sus antepasados y el *ciclo de la vegetación* tal y como era concebido por el pueblo azteca; es decir, para ellos el crecimiento y desarrollo de la planta tenía dos significaciones con diferente simbología: la parte superior, en contacto con la luz solar y con el aire, simbolizaba la *vida*; y la parte inferior, en continuo contacto con la tierra, simbolizaba la *muerte*⁷⁸; con esta antítesis, la evocación del *léxico vegetal* adquiere mayor fuerza en su significación desde las primeras páginas y tal vez esta fuera la intención de Paz:

Verde y sonora,
La inmensa copa desbordante
Donde beben los *soles*
Es una *entraña aérea*⁷⁹

para el pueblo azteca el *sol* era la fuente de vida⁸⁰ que garantizaba la continuidad y, con ello, Paz consigue impresionarnos a través del mensaje metafórico acentuando el mismo, al introducir el sintagma "*entraña aérea*", cuya proyección va más allá de lo real, produciéndose una doble sensación sinestésica: "Donde beben los soles", "*entraña aérea*". En otras palabras, para que el *sol* llegue a *beber* de las entrañas del *árbol*, nece-

⁷⁸ Cf. L. SÉJOURNÉ, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, ed. Fondo Cult. Econ., Brev. 128, México, 1957 (en *Ladera Este*, op. cit., pág. 182). Cf. O. PAZ, *Las peras del olmo*, op. cit., págs. 216-217.

⁷⁹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 18.

⁸⁰ Era "*il dio che è sorgente di vita*" (*Gli dei che abbandonarono Montezuma*, en *Il Corriere*, UNESCO (O. Paz), op. cit., pág. 24).

sita de una comunicación abstracta, irreal, una ilusión de libertad concretizada. El ciclo continúa en el repetirse de acciones que se “re-crean”:

Las *semillas*
Se abren,
La *planta* se afinca
En el vacío,
*Hila su vértigo*⁸¹

y a las cuales asociamos la idea de fecundidad, una fecundidad que se connota en un continuo optimismo que engendra *vida* desde la “semilla” hasta el “vacío” y en que domina este último en un crecimiento inseguro: “Hila su vértigo” que permite —sin asegurarlo— la continuación del ciclo:

Y en él se erige y se mece y se propaga⁸².

El sentido metafórico que Paz da al elemento “árbol”, gira en torno a un mundo cósmico que establece hilaciones cuya desunión resulta imposible; la antítesis “*cielo-tierra*” permite generar una y otra vez este mundo que aparentemente tiende a dispersarse y que no es sino una forma de renovación exigida para la continuación cíclica:

Años y años cae
En línea recta⁸³.

El camino recorrido por el “árbol” para su crecimiento, es semejante al recorrido por el individuo, por el poeta mismo. En una ocasión dirá Paz que, para sus antepasados, la *muerte* y la *vida* no pertenecían al solo individuo, “*tutto veniva esaminato, al momento della nascita, per determinare le vicende della vita di un uomo: [...] per gli aztechi il problema consisteva solo nell'indagare la volontà mai chiara, degli dei*”⁸⁴.

⁸¹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 18.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Gli dei che abbandonarono Montezuma*, *ibid.*, pág. 27.

que el movimiento del *tiempo* es el único que puede evitar la inercia y garantizar la continuidad vital:

Los árboles son tiempo⁸⁹.

La idea de la fecundidad la encontramos en versos donde el elemento "*árbol*" representa algo más que una definición:

El baniano

Más bosque que *árbol*

Verde algarabía de millones de hojas⁹⁰

éste alcanza un nuevo plano de significación entrando en lo irreal (*algarabía, millones*), para definirse a sí mismo en un mundo lleno de complejidades.

Todas estas sensaciones sentidas en lo más profundo del autor, lo hacen volver a la realidad desde el momento en que trata de disociar elementos que aparecen confrontados:

La *tierra* es buena para *soñar* o *cabalgarla*⁹¹

esto implica un lenguaje de disyunción por alternancia de los términos, *soñar, cabalgarla*, los cuales piden ser integrados en el sintagma en base al deseo de autosuficiencia, es decir, forman una unidad y una individualidad al mismo tiempo dentro de un mensaje metafórico.

Ya casi al final de *Ladera Este* se nos da como conclusión el gran esfuerzo que para el autor significaba su identificación como hombre en el proceso cíclico de la vegetación:

En la *fraternidad de los árboles*

Aprendí a reconciliarme,

No conmigo:

Con lo que *me levanta* y *me sostiene* y *me deja caer*⁹²

⁸⁹ Ibid., pág. 56 y not. 4. (Cf. L. SÉJOURNÉ, *América precolombina*, op. cit., pág. 95).

⁹⁰ Ibid., págs. 36-37.

⁹¹ Ibid., pág. 40.

⁹² Ibid., pág. 135.

Su caída

Es el salto del agua

Congelada en el salto: *tiempo petrificado*⁹⁵

este ejemplo entra en el mismo parámetro conceptual que "*Las piedras son tiempo*", con la sola diferencia de la inversión de los términos *tiempo-piedra/piedra-tiempo*. Ambos evidencian la parálisis del *tiempo*; el primero por definición: *Las piedras son tiempo*; y el segundo por comparación de conceptos; la caída de una planta: su *muerte* es como el tiempo petrificado.

La combinación de elementos pertenecientes a ambos léxicos, *vegetal* y *mineral*, logra lo irreal en el sentido figurado del sintagma:

Delhi

Dos torres

Plantadas en el llano⁹⁶

Brotan los mármoles⁹⁷

*Cactus minerales*⁹⁸

al proponer una funcionalidad diversa de ambos elementos, su metamorfosis en el sintagma es condicionada por el *léxico vegetal*, que trata de establecer una movilidad ilusoria del elemento *mineral* (*plantadas, brotan*). En el tercer ejemplo sucede lo contrario, el elemento *mineral* paraliza el elemento vegetal (*cactus*).

El elemento *piedra* puede indicar la inmovilidad vital o la frialdad de sentimiento. Paz, en su continua búsqueda de lo absoluto, descubrió también la *inmovilidad*, una inmovilidad proveniente del contacto *hombre-mujer* y donde la vida y la muerte se unen: "El cuerpo y el alma, en ese instante, son lo mismo y la piel es como una nueva conciencia, conciencia de lo infinito. [...] El tacto y todos los sentidos dejan de servir

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 18. Véase también "*vértigo petrificado*" (pág. 65) como muestra de la inmovilidad; o "*Petrificada tempestad ocre*" que define la inmovilidad del *monte* (pág. 104); "*violencia petrificada*" (pág. 114).

⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 15.

⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 25.

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 133.

al placer o al conocimiento; [...] la conciencia, la disuelven en lo absoluto [...], sed que [...] busca palpar en su exceso vital, en su desgarramiento de sí, ese despeñarse sin fin que le revela la *inmovilidad* y la *muerte*, el reino negro del olvido, hambre de vida, sí, pero también de muerte”⁹⁹. Esta conciencia de lo absoluto no está más allá de nuestros sentidos, afirma el poeta, sino en ellos mismos, todo depende de si los sentimos verdaderamente o no:

Con los ojos cerrados
Te iluminas por dentro
Eres la *pedra ciega*;

el elemento *pedra* es usado para indicar la inmovilidad física y funciona como paradigma en el verso:

Noche a noche *te labro*
Con los ojos cerrados
Eres la *pedra franca*¹⁰⁰;

el control de la realidad interna de la mujer obtiene una proyección externa “a posteriori” manifestada por progresión mental *ciega, franca* del conocimiento que de ella adquiere el poeta. En cambio, la frialdad de sentimiento no se esconde, aun teniendo los ojos abiertos:

Raza de *ojos inmensos, pedernal la mirada*¹⁰¹

y es evidenciada por la forma *pedernal*, que reúne en uno ambos sintagmas.

1.3.5. EL FUEGO

Indica una sensación de algo concreto o abstracto que existe en nosotros y en los elementos que nos rodean. Su connotación

⁹⁹ O. PAZ, *Las peras del olmo*, op. cit., págs. 100-101 (cf. not. 38).

¹⁰⁰ *Ladera Este*, op. cit., pág. 111.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 40.

acontece solamente a través del sentido figurado optando siempre por el mensaje abstracto. Los elementos que lo identifican son casi siempre verbales: *encender, arder, calcinado, incendiar, llamear*; también a través de elementos como *llama, brasa...*:

[...] el *eco* se *enciende* y apaga,
Cobriza vibración ¹⁰²

El *día*
Arde aún en mis ojos ¹⁰³;

ambos verbos indican la temporalidad de algo abstracto en un lenguaje metafórico y tal vez éste se identifique con la concepción que los antiguos pobladores de México tenían acerca del binarismo *fuego-tiempo*; el *fuego*, para ellos, era uno de los elementos incapaces de realizarse sin la ayuda del otro elemento; el *tiempo* lo enciende o apaga, el *tiempo* cíclico decide o no la prolongación de la intensidad solar.

La inspiración del poeta es evocada también a través del verbo *encender*:

Corría en un coche
Entre las casas apagadas
Corría
Entre mis pensamientos encendidos ¹⁰⁴

De esta combinación surge el mundo fantástico del subconsciente, un mundo que nace en el verso al combinar sintagmas aparentemente contrastantes: *casas apagadas/pensamientos encendidos*.

La figura femenina es exaltada cuando hace referencia a su pasión, una pasión que se intensifica al utilizar elementos como *llama, brasa* o el verbo *incendiar*. La contemplación del cuerpo femenino lo sumerge en un olvido de sí mismo para poder unirse a lo que ama, y utiliza estos elementos relacionados con el *fuego* para escapar a la inercia del mismo:

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 19.

¹⁰³ *Ibíd.*, pág. 36.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 57.

tuye el reflejo poético de esta *pasión* coordinado con otra realidad funcional, la realidad poética. Es el reflejo de una *pasión* que se abre necesariamente a lo externo y que para escapar de la inercia busca siempre la conjunción de acciones que se subsiguen en su relación:

en el *muro* la *sombra del fuego*
 en el *fuego* tu *sombra y la mía*
 el *fuego te desata y te anuda*¹⁰⁷.

El *fuego* tiene función paradigmática y, en cada verso, logra establecer un nuevo nivel connotativo a través de estas correlaciones, un nivel connotativo de carácter abstracto; cada nivel, "*muro/sombra del fuego*", "*fuego/tu sombra y la mía*", "*fuego/te desata*", "*fuego/te anuda*" actúa como categoría paradigmática y cada uno logra integrarse en el sistema del verso en un común plano de significación: la pasión.

1.3.6. EL SOL

Es el elemento mayormente usado para la creación del lenguaje metafórico y estrechamente relacionado con la concepción cíclica solar de los antiguos pobladores de México. La religión de los aztecas era una *religión solar*, todas sus aspiraciones se concentraban en el *sol*, el Dios que para ellos era fuente de vida¹⁰⁸. Al mismo tiempo, el mundo cósmico propuesto por Paz no se limita al mundo del *sol*, sino también a los demás astros en una relación de antítesis.

El primer elemento asociativo surge con el binarismo "*sol-tiempo*" que anuncia la continuación del ciclo vital,

La *planta* se afinca
 [...]

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 150.

¹⁰⁸ Así lo afirma Paz. Cf. O. Paz, *Gli dei che abbandonarono Montezuma*, op. cit., págs. 21-24.

Lanza largas raíces,
 [...] Cava húmedas galerías
 Donde el eco se enciende y apaga,
 Cobriza vibración
Resuelta en la quietud
 De un *sol carbonizado cada día*¹⁰⁹

un ciclo vital vegetal que permanece en contacto con la tierra (cf. not. 78) y que sigue su curso por acción solar sin ver por ello el *sol*, "*cobriza vibración resuelta en la quietud*", un *sol* que aparece y desaparece siguiendo a su vez su propia trayectoria cíclica y que es fuente de vida. La unidad lograda en el sintagma "*sol carbonizado*" evidencia la conjunción de elementos opuestos que, por abstracción, logran relacionarse. Esta abstracción del *sol* se repite en otros sintagmas, siendo intención del autor no solo la de comunicar un mensaje en lenguaje metafórico, sino la de conjugar continuamente contrarios:

Cuelga del muro,
Oscuro sol en celo,
 Un avispero.
También mi frente es sol
 De pensamientos *negros*¹¹⁰.

Esta combinación es un recurso muy usado en *Ladera Este* y obtiene buenas consecuencias en cada metáfora; en este caso, por ejemplo, la *lucidez*, el deseo ardiente de *algo* que desea el poeta, es comparado con el "*Oscuro sol* en celo" de "Un avispero". La comparación ocurre a través de dos parámetros insólitos pero conjugables, por tener una clave en común: el *celo* —muro/*oscuro sol* = frente/pensamientos *negros*—.

Con la repetición de elementos que se proyectan en otro parámetro de significación, el autor pretende obtener sólo un efecto de contenido, un contenido que se acentúa al utilizar, por ejemplo, el elemento *vibración*,

¹⁰⁹ *Ladera Este*, op. cit., págs. 18-19.

¹¹⁰ *Ibid.*, pág. 26.

[...] mi conciencia
 Una *vibración idéntica indiferente*
 Y vi en la *cal* una explosión morada
Cuántos soles en un abrir y cerrar de ojos
 Tanta *blancura* me hizo daño ¹¹¹,

el cual contrasta con “indiferente”, proponiendo un lenguaje del absurdo, pero en realidad crea un estado de agitación mental excesiva producida por una sugestión cromática visual en la cual el elemento “sol” juega un papel primordial.

La inercia o actividad solar se explican en un cosmos psíquico que transporta el *sol* hacia una pluralidad de espacios correlacionados que actúan como paradigmas que se integran fácilmente en el verso. Veamos tres ejemplos:

Doble latido en la *fijeza* del espacio:
El sol junto a la luna. Anochece ¹¹².
Sol fijo, clavado
 En la enorme cicatriz de piedra ¹¹³.
 Un *solitario sol*
Oculto
 Tras su manto de transparencias ¹¹⁴.

En el primero, la inercia espacial permite la rotación cíclica, “*doble latido*”, del *sol* con respecto a la luna, mientras en el segundo es el mismo *sol* quien sufre la inercia, “*Sol fijo*, clavado”, y se proyecta en otro espacio, en un “micro-espacio” donde reina por largos años la soledad y la inactividad (“cicatriz *de piedra*”); el tercero propone también un “micro-espacio” donde la acción del tiempo ha provocado la inercia de elementos que bajo la acción solar surgirían y escaparían a la inercia, pero *ese sol* es también inerte, “*oculto*”. Las tres unidades poéticas se expresan en un lenguaje metafórico en el que la forma *sol* manifiesta su presencia por ausencia, es decir, en los versos está presente como forma pero en el con-

¹¹¹ *Ibíd.*, pág. 37.

¹¹² *Ibíd.*, pág. 43.

¹¹³ *Ibíd.*, pág. 53. (Cf. pág. 177).

¹¹⁴ *Ibíd.*, pág. 59.

tenido de los mismos está ausente, como apagado: *sol-luna-anochece*, *sol-fijo-clavado*, *sol-oculto*. Sólo en este último ejemplo parece escapar a su propia ausencia, a través de un "manto de transparencias" e infunde luz a elementos inanimados, que surgen de entre la oscuridad y que por acción del *sol* se transforman en fuente de vida:

Música de metales y maderas
 En la celda del dios
 [...]
*Música de soles enlazados*¹¹⁵.

Ya dijimos anteriormente que el *sol* era para los antiguos pobladores de México el dios fuente de vida y que ésta es la explicación que daríamos para interpretar el mensaje de estos versos. Esta identificación del poeta con sus antepasados, se reitera en la obra casi espontáneamente; tal vez era esta su intención:

El león
 Cara de *sol*
 El *sol* cara de hombre
Sol
 [...]
 El *quinto sol*
 Centro del movimiento¹¹⁶

lo cierto es que el elemento *león* corresponde al quinto signo zodiacal que el *sol* recorre aparentemente al mediar el verano; por ello no podemos dudar de la espontaneidad que encierran ambas sugerencias. Ambas proponen dos mundos diversos a partir de un sólo elemento, *león*, y forman dos unidades secuenciales que funcionan cristalizadas como paradigmas en el poema. Lo mismo sucede con los versos siguientes:

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ *Ibíd.*, pág. 89. Según la cosmogonía náhuatl el *quinto sol* libró al cielo y a la tierra de su inmovilidad al final de la cuarta era, éste provenía de un ser deforme llamado Nanahuatl (Cf. L. SÉJOURNÉ, *América precolombina*, op. cit., págs. 195-196).

cambiando a su vez el lenguaje metafórico *dormir, bailar*, pero en el fondo, ambas, contienen un mismo nivel de significación en cuanto a la traslación del significado del elemento *sol* a un nivel claramente mental y abstracto.

La conjunción y selección de elementos contrarios no obstaculiza el mensaje metafórico. Su conjunción se establece sólo en un segundo nivel cuando el mensaje "base" ha logrado encontrar su propia significación, es decir, se establecen dos niveles connotativos:

Dormir dormir en ti
O mejor despertar
 Abrir los ojos
En tu *centro*
 Negro *blanco negro*
Blanco
 Ser sol insomne
Que tu memoria quemá ¹²⁰.

El primero, por selección de elementos conjugables entre sí a través de un proceso mental: *centro-blanco-sol insomne*; el segundo, dependiendo siempre del primero, conjuga elementos que al entrar en otro plano de significación, contrasta con el primero y es además su contrario *Negro-negro-quema*. El mensaje metafórico se completa sólo con la inclusión de este segundo nivel que puede anular o no el precedente: "*Negro blanco negro / Blanco / Ser sol insomne / que tu memoria quemá*". El *sol*, en este caso, es como una "luz desvelada" pero que en su desvelo puede ser anulada, implica la "no-libertad" y, depende, está al centro, de algo que lo puede dominar: la *memoria*; es como escapar al olvido, controlarlo sin remedio.

Esta selección de niveles connotativos, que el crítico puede llevar a cabo, permite no sólo una combinación sintagmática de lo incompatible, sino una ordenación de espacios mutables en forma sistemática. En esta ordenación, el elemento *sol* aparece *divinizado*, pero con una proyección particular puesto que forma parte de un juego de palabras y al mismo tiempo

¹²⁰ *Ibíd.*, págs. 120-121.

las idealiza. Esto sucede en el poema *Eje*, donde la incompatibilidad aparente de los distintos elementos puede hacerse compatible en cuatro espacios capaces de formar dos binarismos conceptuales por analogía:

{	Por el arcaduz de sangre	
	<i>Mi cuerpo en tu cuerpo</i>	Manantial de noche
{	<i>Mi lengua de sol en tu bosque</i>	
	[...]	
{	<i>Tu bosque en mi lengua</i>	
	[...]	Por el arcaduz del cuerpo
{	Por el arcaduz de sol	
	<i>Mi sol en tu sol</i>	Mi noche en tu noche
{	[...]	
	[...]	
{	Yo hueso de sol	
	Por el arcaduz de noche	Manantial de cuerpos
{	[...]	
	[...]	
{	<i>El agua en la noche</i>	Tu cuerpo en mi cuerpo
	Manantial de huesos	<i>Manantial de soles</i> ¹²¹

El primer binarismo lo formarían “arcaduz de sangre” (*cuerpo-cuerpo/manantial de noche*) y “arcaduz de cuerpo” (*lengua de sol-bosque/bosque-lengua*). El segundo binarismo, en cambio, “arcaduz de sol” (*noche-noche/sol-sol*) y “arcaduz de noche” (*hueso de sol-manantial de cuerpos-noche/agua-noche-cuerpo/manantial de huesos-soles*). Como podemos observar esta relación de elementos temáticos crea un juego de lenguaje

¹²¹ *Ibíd.*, págs. 125-126.

donde las unidades aisladas carecen de sentido, cada *unidad* vale por su posición en el poema e implica una consecución y un fin que a su vez se correlaciona con la siguiente; es decir, que con un número limitado de elementos, se logran combinaciones sintagmáticas, donde los signos engendran desarrollos imprevisibles. Estos signos tienden a acoplarse por medio de una relación de tipo silogístico donde el elemento *sol* interviene para acentuar el mensaje metafórico:

Sol tu vientre,
Sol en el agua,
 Agua de sol en la jarra ¹²²

pero más que una relación de tipo silogístico, se podría decir que mediante una selección de elementos sugestivos —*sol, agua, vientre...*—, el poeta logra establecer un lenguaje de *traslación progresiva* que se proyecta en un espacio metafórico.

Observamos también que el participio y el adjetivo funcionan como elementos *individualizadores* capaces de infundir sugerencias increíbles al elemento *sol* y de atribuirle una acción ilógica:

El presente es perpetuo
 Los montes
 Soles destazados
Petrificada tempestad ocre ¹²³

o una acción humana:

Sol desollado
 Bajo su luz final
Las piedras son más piedras ¹²⁴
 Abres
Los ojos
 Eres un *sol sediento* ¹²⁵.

¹²² *Ibíd.*, pág. 137.

¹²³ *Ibíd.*, pág. 104.

¹²⁴ *Ibíd.*, pág. 110.

¹²⁵ *Ibíd.*, pág. 115.

En el primer caso, el participio individuliza no sólo el *sol*, sino el elemento *montes*, el cual motiva el lenguaje metafórico al ser transportado al mundo de la movilidad. En cambio, en el segundo ejemplo, es al elemento *sol* a quien se le atribuye una cualidad del mismo modo que si se tratara de una persona —*sol desollado*—, una cualidad observada también para el tercer ejemplo —*sol sediento*— pero con una pequeña diferencia: en este, el elemento *ojos* es el que motiva un lenguaje metafórico.

El mundo cósmico, propuesto por Paz en sus versos, no se limita al mundo del *sol*, éste se proyecta en los demás astros aunque no pertenezcan a su mismo sistema:

Crece en la noche el cielo,

Estrellas generosas:
 No me aplastan, me llaman ¹²⁶,

y en este mismo espacio está incluido él, “me llaman”, un espacio de igualdad, “No me aplastan”, donde se propone la eterna fraternidad ya evocada anteriormente cuando utilizaba el elemento *árbol*.

Con *Ladera Este*, Paz logra unirse con sus ancestros a través de estas formas ocultas que la poesía le ofrece. Se siente comprometido con su propio pasado, no puede escapar a su influencia, se siente atado a él; o la muerte no es absoluta, es simplemente un complemento de la vida y viceversa, es el reintegrarse al *cosmos* para evitar una posible inercia. En su poesía se observa también el sentimiento de soledad (sin olvidar que *Ladera Este* es en verso lo que *El laberinto de la soledad* es en prosa) y el deseo de pertenecer a la colectividad como lo sentían sus antepasados. El *tiempo* es empleado cuando asegura una continuidad de la creación y sirve para evitar una parálisis del universo. Para todo ello emplea un lenguaje rico en imágenes y metáforas que contienen una profunda significación.

¹²⁶ *Ibíd.*, pág. 42.

2. SINESTESIA

Ya en el apartado dedicado a la metáfora, hemos podido observar la multitud de imágenes ocultas capaces de producir emociones en el campo psíquico y, al mismo tiempo, un alejamiento del uso lingüístico normal. Estas imágenes provocan en nosotros una impresión distinta de los objetos y seres que componen el universo; por ello, podemos afirmar que esta especie de “desviación lingüística” con respecto al uso normal, da paso a una “estilística psicológica” por ser el producto de una forzosa desviación de significados.

Tal parece que la disposición de los significantes es seleccionada por sus mismos caracteres fónicos, cromáticos, térmicos y visuales; se tiende a contrastar su combinación para independizarlos de sus verdaderos significados; de esta forma se instaura un juego de palabras liberadas de toda imposición de sentido, pero que, en el fondo, están cargadas de significación. A este punto el papel del lector se hace más activo puesto que debe ordenar una serie de elementos dados encontrándoles un significado imaginario capaz de otorgar un sentido y una lógica aceptables a estos elementos acoplados. El sentido y la lógica otorgados a cada elemento difieren no sólo por su fondo sino también por su forma en cuanto que son diferenciales como elementos concretos o como elementos abstractos. La combinación de estos elementos produce una abstracción del contenido o viceversa, ya se trate de una relación en cadena, ya de una simple relación. La disposición de los significantes aparece, por lo tanto, bajo un velo psicológico en su relación *denotación-connotación*.

2.1. LOCALIZACIÓN ESPACIAL DE IMÁGENES

De las 42 imágenes sinestésicas elegidas en la obra, sólo el 14.28% (6) de los casos presenta una combinación de elementos concretos y de varios elementos concretos con abstractos; mientras que la combinación de un elemento concreto con

otro abstracto se da en 11 de los casos, o sea se presenta en un porcentaje del 26.19%. Del mismo modo, la abstracción de elementos concretos se presenta en un 28.57% (12) de los casos, mientras que la concretización del elemento abstracto se da en el 16.66% (7) de los casos; esto nos induce a pensar que la agrupación de combinaciones limitadas ocupa un lugar más decisivo dentro del juego de imágenes y que existe, a su vez, una coincidencia entre estas y la abstracción del elemento concreto.

2.2. COMBINACIÓN DE ELEMENTOS CONCRETOS

Mediante un lenguaje de conjunción nuestro autor utiliza elementos que en realidad expresan algo concreto, pero que dentro del contexto adquieren otro valor connotativo llegando a la abstracción; son elementos que adquieren validez al acoplarse entre sí, y el "arte" de acoplarlos nos llena de admiración. El mismo Paz se propuso *a priori* jugar con la acoplación y con el significado de las imágenes que continuamente le aflúan a la mente: "[...] el significado de una palabra es siempre otra palabra", "Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. [...] La poesía, sin dejar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje"¹²⁷.

Al tomar dos significantes que, al acoplarse, adquieren un mismo carácter visual,

manto de hojas¹²⁸,

se obtiene un sólo significado con fuerte valor escénico; lo mismo ocurre en

jardines blancos¹²⁹;

¹²⁷ O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, ed. Tusquets, Cuad. Marginales 18, 1971, pág. 15.

¹²⁸ *Ladera Este*, ibíd., pág. 19.

¹²⁹ Ibíd., pág. 87.

ambas combinaciones convergen en un lenguaje de conjunción que parece reiterarse una y otra vez ante nuestros ojos en una audaz sensación de quietud y tranquilidad. Es un continuo juego de palabras de cuya unión emergen sensaciones de significación equívoca, pero tan real en nuestra psiquis, que llega inclusive a prescindir del significado real de cada elemento; en esta combinación,

arco / De agua ¹³⁰

ambos elementos coinciden en un mismo campo visual producto de un impresionismo que tiende a desvanecerse con la misma poesía, es una impresión fugaz que, al ser producto de una unión intencionada, emite sin cesar una impresión de continuidad y de movimiento.

Se utilizan los elementos concretos y se trata de combinarlos para dar sólo imágenes visuales:

Manantial de huesos
Manantial de soles ¹³¹
Río de sangre ¹³²;

pero imágenes visuales que producen cierta impresión acústica que se traduce en movimiento, un movimiento continuo que tiene principio pero que no tiene fin. En las dos primeras imágenes el elemento *manantial* constituye el elemento paradigmático que establece el nuevo nivel de integración semántica al combinarse con “huesos”, “soles”, y da inicio a los dos ciclos fundamentales en la obra: el ciclo solar y el de la muerte; *manantial* es por lo tanto el paradigma que funciona como indicador metafórico. En la tercera imagen, que no coincide con las precedentes, *río* representa el elemento visual y acústico de movimiento; pero adquiere mayor fuerza impresionista al aparecer combinado con *sangre*, dado que este último elemento le da el valor cromático necesario para que la imagen impresionista produzca una impresión fuerte.

¹³⁰ *Ibíd.*, pág. 93.

¹³¹ *Ibíd.*, pág. 126.

¹³² *Ibíd.*, pág. 151.

2.3. PLURALIDAD DE ELEMENTOS CONCRETOS Y ABSTRACTOS

Como ya se ha visto, el porcentaje de frecuencia en cuanto a la combinación de varios elementos concretos con otros elementos abstractos, o viceversa, no es alto; no obstante esto, la fuerza impresionista con que se presentan las imágenes sí lo es:

[...] *sílabas altas / Rodeadas de arena e insomnio*¹³³;

esta imagen, por ejemplo, proviene de un estímulo ilusorio doble con el elemento *sílabas* envuelto por dos sensaciones entre sí acopladas para definir un nombre, una ciudad, *Delhi*, rodeada de desierto y de somnolencia. Más adelante emplea una pluralidad de elementos, entre sustantivos y adjetivos, para definir las nubes:

Masas enormes cónclaves obscenos
Nubes llenas de insectos¹³⁴;

con ello logra una espiritualización del elemento *nubes* al utilizar *cónclaves obscenos*. Las palabras cargadas de impresión visual son *masas* y *enormes*, dilatándose su efecto hacia imágenes más complejas, *cónclaves obscenos*, que emiten una espiritualización de lo inanimado.

La idea de percepción visual se reitera en otros ejemplos observados:

inmensa copa desbordante¹³⁵;

con doble utilización de adjetivos, “inmensa” y “desbordante”, que producen un efecto múltiple y complejo a la vez como queriendo ir más allá de la saciedad. El constante empleo de palabras que refuerzan una y otra vez la imagen es una ob-

¹³³ *Ibíd.*, pág. 11.

¹³⁴ *Ibíd.*, pág. 11.

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 18.

sesión constante en Paz; él mismo admite que cada palabra encierra en sí una pluralidad de significados: “en el momento en que la palabra se asocia a otras para constituir una frase, uno de esos sentidos se actualiza y se vuelve predominante [...], una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos”¹³⁶. Ya hablamos (en la página de la llamada 128) del fuerte valor escénico que se obtiene con la imagen “manto de hojas”; pero si a ella le añadimos “coriáceas”,

manto de hojas coriáceas¹³⁷,

ya no tiene sólo un valor escénico, sino también nocionístico; un nuevo elemento se ha asociado a los ya existentes, “coriáceas”, que da un nuevo (y definitivo) valor a la totalidad de la frase.

Igualmente hablamos en el apartado 1.3.3. de la idea de movimiento que la figura femenina inspiraba al poeta:

La mujer está habitada por el viento¹³⁸;

de igual modo podemos hablar de la misma imagen tomando la pluralidad de sus elementos y de sus sentidos a la vez, “mujer”, “habitada”, “viento”, que conjugados expresan no sólo el deseo de hacer material lo inmaterial, sino que también se asocian para connotar una limitación de superficie (*habitada*) y un efecto centrífugo de rotación (*viento*), como si el viento diera movimiento y vida a algo que da la impresión de estar inerte (*mujer*).

La combinación sintagmática establece por tanto una ruptura evidente de la realidad, una realidad real que se convierte en realidad poética, estableciendo cada vez una nueva imagen fuera de todo convencionalismo. Veamos cómo en esta imagen

¹³⁶ O. Paz, *Traducción: literatura...*, op. cit., pág. 15.

¹³⁷ *Ladera Este*, op. cit., pág. 19.

¹³⁸ *Ibíd.*, pág. 34.

(Los empleados
Municipales lavan la sangre
[...]¹³⁹)

la ruptura creada con la realidad *real* resuelve la aparente complejidad existente al combinarse tres elementos concretos, “empleados”, “municipales” y “sangre”, con el único elemento que puede crear algo complejo: “lavan”; pero si consideramos a este último como un término de oposición con respecto a los otros tres elementos, no podemos obtener un efecto mediador sin antes intuir la metaforfosis que se verifica al combinar la forma verbal *lavan* con cada uno de los demás elementos: la sensación visual entre “lavan/sangre” existe, pero no existe la sensación táctil que vemos en “empleados municipales/lavan”; esto nos indica más claramente la función paradigmática en que se encuentra el verbo, función que se traslada con la misma finalidad de un efecto a otro y es, a la vez el indicador paradigmático y el mediador.

2.4. COMBINACION DE UN ELEMENTO CONCRETO CON OTRO ABSTRACTO

El elemento abstracto figura con mayor frecuencia en las imágenes sinestésicas y su combinación con el elemento concreto abunda (ver apart. 2.3.); esta combinación produce una abstracción del elemento concreto el cual emite a su vez efectos sensoriales al lector. En las estructuras que veremos a continuación, el *elemento abstracto* se convierte en *paradigma* ideal como indicio metafórico y, entra a su vez, en una categoría traslaticia que se introduce en el sintagma como algo susceptible de variar. Rompe toda ilación con la realidad y resuelve —por último— el conflicto *palabra/imagen*.

Dentro de la combinación de un elemento abstracto con otro concreto, hemos observado que el predominio de sensa-

¹³⁹ *Ibíd.*, pág. 68 (loc. cit., Ap. 1.3.2, nota 53).

ciones visuales es resaltante, y tiene repercusión en otras sensaciones sugeridas por la primera y con repercusión en ésta:

Eucalipto *encendido* ¹⁴⁰

Sol [...], *clavado* ¹⁴¹

El mundo *llamea* ¹⁴²

estas tres imágenes emiten una abstracción del elemento concreto a través de *encendido*, *clavado*, *llamea*; todos ellos a su vez producen una sensación visual y térmica que define imaginariamente al elemento concreto. La primera imagen, “eucalipto encendido”, parece expresar una sensación térmica, pero en realidad se trata de dar una idea viva y táctil a una sensación visual casi abstracta; en otras palabras, la apariencia del estrellado nocturno del firmamento encuentra su símil en el “eucalipto encendido”; por lo tanto, la primitiva idea de sensación térmica desaparece para dar lugar a una sensación visual interna que provoca la abstracción del elemento “eucalipto”. En la segunda imagen, el elemento *sol* da la idea de sensación térmica, pero su imagen visual se altera ante el adjetivo *clavado*; se convierte también en una sensación interna de algo que no sólo da calor sino que su intensidad parece eternizarse: “clavado”. Lo mismo ocurre con el tercer ejemplo: el verbo *llamea* da como primera impresión una sensación térmica para luego dar paso a una sensación de luz intensa que domina el ambiente dando como consecuencia otra vez la sensación térmica de un principio [la idea surge cuando más adelante dice: “Arde sin quemarse” (ibíd.)].

Pero la mayor parte de estas apariencias sugestivas parecen revelar algo más complejo, algo que no sólo da libertad al verso, y que, al rechazar toda posible sujeción a normas gramaticales, permite dentro de su misma funcionalidad una variación, no sólo a nivel de significado, sino que la palabra logra obtener en un ciento por ciento todo su sentido poético.

¹⁴⁰ Ibíd., pág. 42.

¹⁴¹ Ibíd., pág. 53.

¹⁴² Ibid., pág. 113.

Da la coincidencia de que todas ellas parten de un estímulo visual:

Respiración de los senos¹⁴³

en este caso con repercusión acústica; se visualiza lo que en realidad está oculto; para ello se ha utilizado una imagen metonímica a través del efecto producido por la palabra "senos" proveniente a su vez de un estímulo real que se traduce en irreal; más que en irreal, en poético.

Las sensaciones provenientes de una imagen visual-cromática parece que no otorgan, tan a fondo, ese sentido poético que hemos mencionado con anterioridad:

[...] lavan la sangre¹⁴⁴

la yerba / ensombrece¹⁴⁵

Piedra ensangrentada¹⁴⁶

Amasijo de lodo¹⁴⁷

no obstante, su efecto es casi el mismo. Al mismo tiempo y, hablando de estas cuatro imágenes, podemos observar la diferencia profunda que existe entre "[...] lavan la sangre", "Piedra ensangrentada" y "La yerba / ensombrece", "Amasijo de lodo"; las dos primeras imágenes, a pesar de ser cromáticas, piden ser trasladadas a otro nivel connotativo, que existe sólo en la mente del poeta y que exige un conocimiento y comprensión etimológicos imprescindibles para entrar en su mundo; es el México de sus antepasados: "[...] lavan la sangre/ En la plaza de los sacrificios", el México que le pertenece y no le pertenece, punto de origen y fin de su poesía. Paz, en ese andar más allá de la simple sensación llega inclusive a tocar, ilusoriamente, el lamento de una "sangre" que parece

¹⁴³ *Ibíd.*, pág. 46.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 68.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 77.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 83.

¹⁴⁷ O. PAZ, *Traducción: literatura...*, op. cit., págs. 14-15.

correr por su mente hasta llegar al mismo centro escondido y a la vez ofendido de sí mismo "México: sobre la piedra ensangrentada/Danza el agua".

En las otras dos imágenes, "la yerba/ensombrece" y "amasijo de lodo", la impresión visual-cromática entra en el campo de la impresión paisajística de connotación externa, su captación es inmediata; "amasijo" y "ensombrece" son imágenes perceptivas logradas por vía visual; "lodo" y "yerba" respectivamente son los elementos concretos que dan el valor cromático a la imagen. Ambas envuelven sugerencias de tipo impresionista logradas por sucesión de un elemento concreto y de otro abstracto.

Hemos encontrado también que la combinación de un elemento concreto con otro abstracto, puede dar una imagen visual abstracta:

"Río de historias"¹⁴⁸;

pero esta imagen sugestiva no es otra cosa que una especie de *analogía poética* y surgió como consecuencia de otra imagen que le precede, "río de sangre", sin relación con la siguiente, al menos a nivel de significación.

Otras imágenes revelan algo más complejo dando lugar a lo que llamaríamos *cenestesia*:

*canción furiosa*¹⁴⁹
*canción dichosa*¹⁵⁰

entre ellas existe también *analogía poética*; con la diferencia de que esta vez la lógica gramatical y la intención analógica entran en un mismo plano de significación; sólo varía el adjetivo: "furiosa", "dichosa". La palabra "canción" funciona como paradigma metafórico mutable capaz de establecer un equilibrio poético en el sintagma.

¹⁴⁸ O. PAZ, *Ladera Este*, pág. 151.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pág. 122.

¹⁵⁰ *Ibid.*

2.5. CONJUNCIÓN DE PARADIGMAS OPUESTOS

Acabamos de ver un ejemplo de términos que se oponen entre sí y en el mismo mensaje; pero ya sabemos que el elemento antitético se reitera en *Ladera Este* y que al poeta le agrada jugar inclusive con frases que, al convertirse en paradigmas mutables, parecen combinarse en un lenguaje melódico-musical en el que interviene un proceso bifásico: *oposición/conjunción* evitando que la imagen se vuelva estática, que el verso adquiera ritmo y se mantenga un constante equilibrio inestable,

La nieve no es sol
 [...]

 El sol es nieve¹⁵¹

se crea así la unión de *antinomias*, o sea la contradicción de dos principios, en este caso intencionados, ya que lo absurdo y lo fantástico resulta normal para la comprensión de cada unidad: "Cada palabra encierra cierta pluralidad de significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para constituir una frase, uno de esos sentidos se actualiza y se vuelve predominante [...], una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos"¹⁵²:

La música no es silencio
 El silencio es música¹⁵³

También la misma colocación de los versos permite separarlos en unidades distribuidas conceptualmente en cada página, dando realce y orden a la complejidad de aquellos.

El poeta sabe que el elemento antitético logra mayor efectividad en este tipo de versos que se acoplan:

¹⁵¹ Ibid., pág. 83.

¹⁵² O. PAZ, *Traducción: literatura...*, op. cit., págs. 14-15.

¹⁵³ O. PAZ, *Ladera Este*, op. cit. pág. 83.

[...] canción furiosa
 [...] canción dichosa ¹⁵⁴

utilizando *conceptos antitéticos*:

El cielo nos aplasta,
 El agua nos sostiene ¹⁵⁵

En el primer grupo el elemento "canción" funciona como paradigma, mientras que en el segundo ejemplo es todo el sintagma el que tiene función paradigmática. En ambos se crea una ruptura de conceptos; pero mientras que en el primero funciona como elemento ordenador un *paralelismo paradigmático*, en el segundo se establece un *paralelismo cíclico* de carácter paradigmático, es decir, mientras que en el primer caso la oposición conceptual es evidente (*canción furiosa/canción dichosa*), en el segundo ejemplo la oposición deja de existir desde el momento en que logran integrarse cíclicamente ambos conceptos (*El cielo nos aplasta* => apertura del ciclo; => *El agua nos sostiene* => cierre del ciclo). Se logra así la unificación de conceptos opuestos pero con idéntica funcionalidad, y de elementos idénticos (*canción/canción*) con opuesta funcionalidad.

Dos paradigmas opuestos que se integran pueden dar mayor dinamicidad al sentido del verso:

Real irreal ¹⁵⁶

inclusive en casos donde el autor no desea expresar un concepto como en el ejemplo que acabamos de citar, o en los que trata de expresar una idea que implica una metamorfosis:

Apariciones y desapariciones ¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 122.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 27.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 166.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 167.

Su misma lectura se vuelve rítmica y su mensaje parece regresivo, dando la impresión de que algo retrocede en vez de avanzar. Algo análogo sucede también en estos casos:

Leído
*Desleído*¹⁵⁸
 Hasta *anegarse*
 Hasta *negarse*¹⁵⁹.
*Respirado respirante*¹⁶⁰
Inacabada
 *Inacabable*¹⁶¹

Pero este *ritmo poético* llega incluso a manifestarse con el empleo de “calembours” los cuales producen un mayor efecto; en otras palabras, la utilización de elementos que se relacionan entre sí, como *oposiciones distributivas*, permite una rápida y efectiva ruptura del significado y, al mismo tiempo, se logra mantener un contraste combinatorio capaz de independizarse de su verdadero significado. Veamos algunos ejemplos:

*Prendido prendado*¹⁶²
 [...] *impalpable*
 *Implacable*¹⁶³
*Eminencia inminencia*¹⁶⁴
*inaudita inaudible*¹⁶⁵
 subyector y *obyector abyector* y absuelto¹⁶⁶
 El *hembro La hombra*¹⁶⁷

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 80.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 94 (todo lo que aparecerá subrayado es nuestro, no del autor).

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 114.

¹⁶¹ *Ibíd.*, págs. 164-165.

¹⁶² *Ibíd.*, pág. 38.

¹⁶³ *Ibíd.* pág. 93.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 114.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 147.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 154.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 127 (obsérvese cómo en esta página los versos han sido distribuidos de tal forma que el conjunto diciera un *efecto óptico*: esto se observa con la lectura de los cinco últimos versos).

el propósito del poeta es obtener un *ritmo*, se diría musical, a través de la inversión del signo lingüístico (*impalpable/implacable*), de una simple sustitución de vocales (*Prendido/prendado; Eminencia/inminencia; obyecto/abyecto; hembro/hombra*) o de un cambio en el accidente gratical (*inaudita/inaudible*). Obtener un *ritmo* sin atenerse a las reglas del lenguaje, crear la contradicción, el absurdo, la ruptura a través del mismo lenguaje; pero logrando a la vez que lo incompatible se vuelva compatible, que los elementos contrastados se mantengan en una mutación constante y, dentro de ella, las palabras pueden significar que al autor le pareciera que “La poesía transforma radicalmente el lenguaje y en dirección contraria a la de la prosa. En un caso, a la movilidad de signos corresponde la tendencia a fijar un solo significado; en el otro, a la pluralidad de significados corresponde la fijeza de los signos”¹⁶⁸.

2.6. CONCRETIZACIÓN DE LO ABSTRACTO

Ya observamos anteriormente (2.1) que la concretización del elemento abstracto se da en un 16,66% de los casos observados; para obtenerlo, el autor eligió un elemento concreto y otro abstracto, produciendo su acoplamiento sensaciones de carácter *impresionista* provenientes de un estímulo visual e imaginario a la vez:

azul unánime¹⁶⁹

aleteo azul¹⁷⁰.

En la primera imagen, el adjetivo “unánime” se refiere al “azul” del cielo, mientras que en la segunda, el elemento concreto “azul” (color) señala el abstracto “aleteo”; esta alternancia permite libremente que el elemento “azul” sea abstracto

¹⁶⁸ O. PAZ, *Traducción: literatura...*, op. cit., pág. 15.

¹⁶⁹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 24.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pág. 54.

en un caso y concreto en el otro, sin que por ello se cree un juego de abstracciones.

Cada sensación plantea una problemática distensible donde las imágenes se multiplican al mismo tiempo que el autor multiplica su capacidad mental al crearlas. ¿Cómo es posible llegar a tantos mundos? Algo que es difícil de dilucidar y que parece llegar más allá del infinito: "El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse"¹⁷¹. No todas las sensaciones de carácter impresionista provienen de un estímulo meramente visual, la imaginación de Paz es tan esencial que también puede producir un efecto visual-cromático:

Verde algarabía¹⁷²

concretizándose el elemento abstracto "algarabía" gracias al efecto cromático de la forma "verde".

Ya hablamos en otra oportunidad (1.3.4.) del elemento "piedra" y de su utilización dentro de un mundo estático, como símbolo del pesimismo que a veces envuelve al autor; en aquella oportunidad, "piedra" era el indicador metafórico que se introduce como función variable en cada sintagma; en esta el elemento "*piedra*" será el paradigma que otorgue una sensación de inmovilidad al verso (vale también para las formas del participio: *petrificado*, *petrificada*):

día de *piedra*¹⁷³
 tiempo *petrificado*¹⁷⁴
 vértigo *petrificado*¹⁷⁵
 violencia *petrificada*¹⁷⁶.

¹⁷¹ O. PAZ, *Teatro de signos* (selecc. J. Ríos), ed. Fundamentos, 2ª ed., Madrid, 1974, s. p. (pág. 54) (numeración nuestra).

¹⁷² *Ladera Este*, op. cit., pág. 37.

¹⁷³ *Ibíd.*, pág. 56.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 18.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 65.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 114.

El primer ejemplo produce una sugestión de inmovilidad que aflora por vía visual, mientras que “tiempo petrificado” proviene de una sensación ilusoria que sólo encuentra su sinónimo en la palabra *letargo*. Las dos últimas imágenes nos llegan de una sensación interna producida por las formas “vértigo”, “violencia”, sensación que se ve debilitada ante la presencia del participio, el cual paraliza la funcionalidad del sintagma.

2.7. ABSTRACCIÓN DEL ELEMENTO CONCRETO

Dentro de la agrupación de combinaciones limitadas observadas hasta ahora, la abstracción del elemento concreto ocupa el porcentaje más elevado, 28,57%. El resultado obtenido por agrupaciones sintagmáticas es por tanto la connotación de una abstracción mediante un lenguaje de conjunción. Tal vez esta sea una cualidad positiva del autor, tal vez no, lo cierto es que su efecto provoca en nosotros una sensación escénica incapaz de causar una parálisis al resto del poema. Algunas de estas sensaciones manifiestan un estado interno (*cenestesia*): pueden señalarse sus causas y palpase sus efectos.

En la serie de sintagmas que elegimos a continuación, se observa claramente cómo el adjetivo señala una cualidad aparentemente no pertinente al sustantivo; aquel no puede otorgarle una verdadera calificación, pero sí es capaz de extraerle al sustantivo su condición material, y connotarlo como una abstracción:

domos [...] / [...] *pensativos*¹⁷⁷
*estrellas generosas*¹⁷⁸
*pedra franca*¹⁷⁹
*brasa compasiva*¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 24 (subrayado por nosotros).

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 42 (subrayado por nosotros).

¹⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 111 (subrayado por nosotros; véase también “*pedra ciega*”).

¹⁸⁰ *Ibíd.* pág. 150 (subrayado por nosotros).

“pensativos”, “generosas”, “franca” y “compasiva” son sensaciones (afirmaciones, juicios, aprensiones) que afectan a la síquis del ser humano; por tanto, al unirse sintagmáticamente, no pueden provocar sino un efecto abstracto en la sensibilidad del lector.

Otras sensaciones subjetivas propias de un sentido determinado, no sólo humano, y pertenecientes también a la sensibilidad interna, son transportadas a otra sensación que afecta a un sentido diferente, provocándose también una abstracción causada por el adjetivo:

entraña aérea ¹⁸¹

sílabas errantes ¹⁸²

azul violencia ¹⁸³

en este caso los elementos concretos: “entraña”, “sílabas”, “azul” son producto de una sensación táctil-interna, visual-acústica y visual-cromática respectivamente, pero que en su función sintagmática implican una imagen que emana de una sensibilidad interna: “*entraña aérea*” y producen una sensación de suspensión de algo permanentemente oculto, “*sílabas errantes*” en cambio produce una sensación de inestabilidad permanente, mientras que “*azul violencia*” parece convencernos de que existe una sensación insólita, es decir, que la “*violencia*” puede adquirir también un valor cromático o viceversa, que el color “*azul*” puede generar *violencia*.

Tanto las formas del participio como las formas sustantivadas pueden determinar en el sustantivo una abstracción al combinarse sintagmáticamente:

agua encadenada ¹⁸⁴

ríos desatados ¹⁸⁵

¹⁸¹ *Ibid.*, pág. 18.

¹⁸² *Ibid.*, pág. 74.

¹⁸³ *Ibid.*, pág. 114.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 122.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 136.

cuerpo / derramado ¹⁸⁶

jardines de la llama ¹⁸⁷

Río de historias ¹⁸⁸

Los participios pasivos “encadenada” y “desatados” desempeñan una función adjetival otorgando al sintagma una imagen abstracta producto de un cruce visual-auditivo; ambas imágenes parecen dar la impresión de que los elementos “agua” y “ríos” son como sustantivos *re-creados* en su connotación, es decir, como si ambos sustantivos adquirieran en la realidad otro valor semántico. El efecto estético logrado es muy considerable, sea en estas como en las precedentes imágenes; ello nos induce a pensar que para Paz es importante conectar, por vía adjetiva, imágenes procedentes de sensaciones visuales, auditivas o cromáticas. Esta conexión se extiende a otro tipo de locuciones que, estilísticamente, adquieren también un valor adjetival: “*jardines de la llama*” (subrayado por nosotros), solo que, en este caso, la conexión es de orden visual (*jardines*) -térmico (*de la llama*). También el participio activo “*derramado*” extiende una imagen visual (*cuerpo*) hacia una conexión de orden visual-térmica (“Tu cuerpo / Derramado en mi cuerpo”) y a su vez desempeña una función de reciprocidad en la totalidad del sintagma (“Tu cuerpo / [...] en mi cuerpo”).

En otra oportunidad hicimos referencia al sintagma “*Río de historias*” (subrayado por nosotros) (2.4.) como imagen visual-abstracta. En efecto, “*de historias*” produce una abstracción del elemento “*Río*”, bien sea por *analogía poética* (cf. 2.4.) o bien por la intención del efecto estético; lo cierto es que la idea de fluidez visual se hace patente en el conjunto, como si se produjera una continua movilidad de algo que en realidad se está perdiendo.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 169.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 150.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 151.

3. HUMANIZACIÓN

La humanización de elementos concretos y abstractos adquiere, en O. Paz, un carácter todavía más intenso y profundo. La disposición de los significantes exige una transformación totalizadora del significado. Esa ansia inagotable de sentir lo insensible, lo inasible, hace que todos los objetos, todas las acciones se transformen en "humanas". El universo que rodea al poeta es capaz de realizar acciones humanas igualmente válidas en nuestra mente al querer confrontar sensaciones de por sí difíciles de connotar.

El mundo ficticio se nos da mediante una acción concéntrica, es decir, una acción entre el *poeta-mundo-lector* y viceversa, que intervienen en esa continua rotación pasando a una mayor transformación de la realidad.

3.1. HUMANIZACIÓN DE LO INANIMADO

El poeta domina e interioriza los objetos transportándolos a su propio grado de interiorización emotiva. Para él, es esencial la transmisión de un mensaje, un mensaje que puede duplicarse o triplicarse hasta alcanzar una continuidad: iniciemos con un *eje de selección* (paradigma lexical) para después proyectarlo en el de *combinación* (sintagma) y veremos engendrarse una nueva estructura lingüística. Observemos algunos ejemplos en los cuales el elemento verbal se hace partícipe de tal combinación aportando un nuevo elemento de comunicación de índole emotiva:

[...] paisaje *ahogado*¹⁸⁹
 Sonidos *caminando*¹⁹⁰
 [...] yerbas que *andan*¹⁹¹

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 44.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 81.

¹⁹¹ *Ibíd.*, pág. 106.

Emigran los espacios¹⁰²
El trueno *anda*¹⁰³

En cambio, en otros ejemplos, es el adjetivo quien domina la totalidad del sintagma y da también la fuerza necesaria requerida por el autor para emitir su mensaje:

[...] agua *humana*¹⁰⁴
[...] agua *despierta*¹⁰⁵
[...] luz *descalza*¹⁰⁶

tanto el elemento verbal como el elemento adjetivo dan vida al sintagma imponiendo acciones humanas a elementos, que, en la realidad común, desempeñan otro papel dentro del mundo de los seres y de las cosas.

3.1.1. ESPIRITUALIZACIÓN DE ELEMENTOS INANIMADOS

Pero la concentración de Paz parece dirigirse más hacia la espiritualización de los elementos que, en su normal utilización, permanecen en inercia (algunos de ellos ya observados en el & 2.7 bajo el punto de vista de la abstracción). Los objetos adquieren vida propia a través de una continua actualización de efectos que parecen provenir del subconsciente, todos ellos pertenecen a distintas categorías de adjetivación y obedecen a motivos diferentes que responden a exigencias anímicas:

Estrellas *generosas*¹⁰⁷
[...] verdor *hipnotizado*¹⁰⁸

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 107.

¹⁰³ *Ibíd.*, pág. 110.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 104.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 154.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 129.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 42.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 93.

[...] pezuñas *sonámbulas* ¹⁹⁹
 Territorio *indeciso* ²⁰⁰
 Añiles *reflexivos* ²⁰¹
 [...] espacios *animados* ²⁰²
 [...] soledades *despeñadas* ²⁰³
 Sol *desollado* ²⁰⁴
 agua *de pensamientos* ²⁰⁵
 [...] sílabas *enamoradas* ²⁰⁶

El poeta crea su propio universo y tiende a apoderarse de los instrumentos necesarios para obrar individualmente y en cierto sentido hace coincidir la idea poética con la manera de expresarla, disociándose así en su mente toda posible fusión entre “forma-contenido”.

La relación entre “objeto” y “palabra” (como signo lingüístico) adquiere nuevas dimensiones propiamente lingüísticas en O. Paz; para él la *palabra* tiene sentido desde el momento en que se exime del objeto que la nombra, la “re-define” una y otra vez hasta llegar a una especie de *polivalencia* del signo lingüístico. Pero no varía solamente el significado comunicativo de la *palabra* en sí misma, sino que varía todo el contexto espacial en que está incluida: “Estrellas” con “generosas”, “pezuñas” con “sonámbulas”, “soledades” con “despeñadas”, etc.

3.2. EL LÉXICO MANUAL

Muchos son los elementos utilizados en un contexto aparentemente disociado, dado que se les atribuye acciones

¹⁹⁹ *Ibid.*, pág. 53.

²⁰⁰ *Ibid.*, pág. 42.

²⁰¹ *Ibid.*, pág. 22.

²⁰² *Ibid.*, pág. 106.

²⁰³ *Ibid.*, pág. 104.

²⁰⁴ *Ibid.*, pág. 110.

²⁰⁵ *Ibid.*, pág. 154.

²⁰⁶ *Ibid.*, pág. 166.

ejecutadas con las manos. Se abandonan los valores lexicales comunes, llevando la expresión sintagmática hacia zonas de significación capaces de explicarse sólo bajo el punto de vista poético:

[...] *beben* los soles ²⁰⁷

[...] raíces [...] *beben* noche en el sol ²⁰⁸

la palabra debe tener ocultas relaciones con el resto del sintagma, la relación significante-significado se pone en discusión, no existe tal relación pero sí existe una *simbiosis* de elementos (dos, tres o más: “beben-soles”, “beben-soles-sol”) destinados a convertirse en uno solo.

Pero, a pesar de todas estas observaciones, existe en nosotros la curiosidad de saber el por qué de esta insistencia en buscar sensaciones tan dispares unas de otras, sensaciones que provienen de hábitos humanos como: *vestirse, despeinarse, tejer, beber...*:

Tejen un abrazo ²⁰⁹

Jardines *despeinados* ²¹⁰

Vestido sólo por su enigma *desnudo* ²¹¹

[...] vestido vehemente ²¹²

El cielo *anda* en la tierra ²¹³

Vestidura de espinas fue la primavera ²¹⁴

[...] *vestidura* de insectos y raíces ²¹⁵

Noche a noche *te labro* ²¹⁶

²⁰⁷ Ibid., pág. 18.

²⁰⁸ Ibid., pág. 120.

²⁰⁹ Ibid., pág. 19.

²¹⁰ Ibid., pág. 34.

²¹¹ Ibid., pág. 23.

²¹² Ibid., pág. 40.

²¹³ Ibid., pág. 76.

²¹⁴ Ibid., pág. 53.

²¹⁵ Ibid., pág. 122.

²¹⁶ Ibid., pág. 111.

Escritura que *te viste* de adivinanzas ²¹⁷

El cielo se *destrenzaba* ²¹⁸

Callar / Es un tejido de lenguaje ²¹⁹

Cada signo, cada elemento que pueda entrar en su lenguaje poético es suyo y se apodera de ellos como si se concibieran por vez primera, y no solo esto, sino que a cada momento “re-crea” los mismos elementos, “Vestidura de espinas [...]”, “vestidura de insectos [...]”, colocándolos en la compleja pluralidad de su fecunda mente poética. El signo lingüístico, para él, se hace *polivalente* también en este caso y, además, el lenguaje que utiliza en manera concreta, va más allá de los valores representativos y connotativos ofrecidos por el código lingüístico.

3.3. EL LÉXICO AGRÍCOLA Y EL LÉXICO VEGETAL

Algunas formas lexicales de uso común utilizadas para designar acciones o accidentes agrícolas, al adquirir otros valores de significación, se mueven en una dimensión más amplia. El verbo es el protagonista: *plantar*, *labrar*. Su función en el sintagma es paradigmática y automáticamente otorga una abstracción al resto del mismo:

Dos torres

Plantadas en el llano ²²⁰

Fijeza *plantada* en un abra ²²¹

en el primer caso la abstracción se hace real ante la presencia de elementos concretos como: “torres”, “llano”; en el segundo, en cambio, la abstracción es figurada: “Fijeza”. Aún más, es el mismo verbo quien materializa su valor abstracto en el sintagma para llevarlo después a la abstracción.

²¹⁷ *Ibíd.*, pág. 119.

²¹⁸ *Ibíd.*, pág. 136.

²¹⁹ *Ibíd.*, pág. 167.

²²⁰ *Ibíd.*, pág. 15.

²²¹ *Ibíd.*, pág. 116.

El verbo *labrar*, utilizado para intensificar la insistencia en realizar una acción, produce también una abstracción en el sintagma:

Noche a noche te labro ²²²

abstracción que tiene sentido figurado (no por asociación de elementos concretos o abstractos); la imagen producida da una fuerte impresión resaltando el ánimo y el sentimiento íntimo del poeta, “[...] Con los ojos cerrados”.

En cuanto al *léxico vegetal* (ya observado en el & 1.3.4. desde el punto de vista metafórico) utiliza el verbo *brotar* para dar la sensación de movimiento, a elementos inertes por naturaleza:

Brotan los mármoles ²²³

utiliza también elementos concretos, tales como “racimo” y “raíces” para darles una abstracción figurativa que se desarrolla en el vacío:

Silencio de raíces
Racimo de espacios ²²⁴

Este continuo abandono de los valores lexicales comunes transporta gran parte de su poesía a mundos desconocidos y conocidos a su vez, tal vez por nuestro subconsciente...

3.4. SEXUALIZACIÓN DE ELEMENTOS

No se da con frecuencia, pero se observa en ellos una especie de *contragolpe* con respecto al resto de su producción poética; no sólo sirven para materializar otros elementos o

²²² *Ibíd.*, pág. 111.

²²³ *Ibíd.*, pág. 25.

²²⁴ *Ibíd.*, págs. 38-39 respectivamente.

para buscar su abstracción; el poeta busca algo que tenga sentido y que no lo tenga a la vez:

Relojería *erótica* ²²⁵

[...] *testículos* solares ²²⁶

“El erotismo es comunicación pero sus elementos específicos, aparte de que lo aíslan y lo oponen a las otras formas de intercambio, anulan la noción misma de comunicación [...] Los signos eróticos *destruyen la significación*, la quemán y la transfiguran: el sentido regresa al ser [...] Como en la poesía y en la música, los signos ya no significan: son. El erotismo trasciende la comunicación” ²²⁷. El sentido, pues, no está en la comunicación, no está en las palabras ni en lo que éstas significan paradigmática o sintagmáticamente, está fuera del texto, está en nuestra imaginación, pero da la casualidad de que nuestra imaginación es “volátil”, se disipa, y con ella el sentido... la única huella que deja es la sensación o emoción que esas mismas palabras han producido en nuestro ser al salir fuera del texto. Dice Paz “El sentido es aquello que emiten las palabras y que está más allá de ellas, aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. El sentido no está en el texto sino afuera” ²²⁸.

Sí, el sentido está fuera del texto, pero dentro de nosotros mismos a la vez; está también dentro del poeta a través de lo que observa, de lo que siente y no siente a la vez. La civilización hindú ha despertado en él este tipo de sensibilidad transportándolo a su propio cosmos de sensibilidad casi divina:

Tronchados *astros genitales*
 Pudriéndose
 Resucitando
 En tu vagina,
Madre India ²²⁹

²²⁵ *Ibíd.*, pág. 104.

²²⁶ *Ibíd.*, pág. 162.

²²⁷ O. PAZ, *Teatro de signos*, op. cit., s. p. (pág. 67: numeración nuestra).

²²⁸ *Ibíd.*, s. p. (pág. 253).

²²⁹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 136.

y donde el elemento erótico, de una forma o de otra, se siente comprometido con el autor.

3.5. LÉXICO CROMÁTICO

La combinación de elementos cromáticos y su consecuente connotación en el sintagma presenta una común y lógica antinomia entre lo concreto y lo abstracto; “Vivimos inmersos en un lenguaje que no sólo es verbal sino musical y visual, táctil y olfativo, sensible y mental”²³⁰, y si a esto agregamos el hecho de que al combinarse algunos de estos elementos —en este caso los cromáticos— se produce no ya la combinación de uno con el otro sino su *fusión*, obtendremos por fuerza una imagen *pictórica abstracta*:

Blancas luces azules amarillas²³¹

Negro blanco negro²³²

La combinación sintagmática del primer verso presenta dos aspectos: uno, observado por el desdoblamiento de su estructura sintáctica que implica una liberación del mismo, y otro por su carácter progresivo en cuanto a la presentación de los colores primarios. En el segundo verso la condición progresiva y regresiva de los colores primarios (*negro, blanco*) no permite la fusión de los mismos, confiriéndoles su propia individualización dentro del conjunto del sintagma. En el fondo, ambos versos ocupan un espacio en el poema tendiendo a significar y a no significar nada al mismo tiempo.

El mundo cósmico en que se mueven los colores — *blancos, azules, cárdenos, amarillos, ocre...*— puede significar y no significar al mismo tiempo; pero puede también crear otro mundo donde el elemento cromático, por su mismo carácter adjetival, se hace responsable de la concretización sintagmática:

²³⁰ O. PAZ, *Teatro de signos*, op. cit., s. p. (núm. nuestra, pág. 125).

²³¹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 14.

²³² *Ibid.*, pág. 120.

Cárdenos pedregales [...] ²³³
 Rocas *azules*, llanos *colorados* ²³⁴
Ocres torbellinos ²³⁵
 [...] tempestad *ocre* ²³⁶
Azul violencia [...] ²³⁷

La imagen resultante tiende a “solidificarse” en nuestra imaginación, la abstracción se pierde al otorgarle su visibilidad, aunque sea aparente. La atracción que una imagen cromática ejerce, en nuestro campo visual, es tal, que podemos interpretar y ver la imagen aunque no la tengamos delante y sea solo producto de nuestra imaginación.

El verbo *verdear* puede provocar la misma sensación de solidez, aunque el elemento al que se asocie sea ya concreto,

Verdea la palabra ²³⁸

un elemento concreto que tiende a la abstracción por tratarse del último verso de una serie dedicada a la fertilidad de la tierra, donde observamos un continuo ir y venir de elementos que se enlazan por antítesis para poder excitar nuestra atracción, una atracción que culmina su “progresión” en el último verso, al atribuir el valor cromático a un elemento fundamental para la comunicación: “la palabra”; además, “*verdear*” añade algo fresco, vivo, *primaveral*. Por lo tanto, no varía solamente el significado comunicativo del elemento “la palabra” en sí misma, sino que varía también todo el contexto espacial en que se coloca. “La esencia de la palabra —dice Paz— es la relación y de ahí que sea la cifra, la encarnación momentánea de todo lo que es relativo. Toda palabra engendra una palabra que la contradice, toda palabra es relación entre una negación

²³³ *Ibid.*, pág. 40.

²³⁴ *Ibid.*, pág. 40.

²³⁵ *Ibid.*, pág. 50.

²³⁶ *Ibid.*, pág. 104.

²³⁷ *Ibid.*, pág. 114.

²³⁸ *Ibid.*, pág. 157.

y una afirmación”²³⁹. Resulta cierto, la negación primero y después la afirmación, es una constante que determina gran parte de la dialéctica de Paz y que repercute como consecuencia en su poesía.

La progresión de colores (*verde, azul...*), distribuídos en diversos puntos de la página, puede provocar la regresión de los mismos al confrontarlos por antítesis; es decir, al combinar sintagmas que se oponen entre sí, se produce lógicamente una regresión con el mismo retorno al “verde”:

	Del gorjeo del verde	
Al azul más húmedo		Al gris entre brasas
	Al más llagado rosa	
Al oro desenterrado		Al verde verde ²⁴⁰ .

Brindaban es el poema que evidencia con mayor claridad la influencia del elemento hindú en Paz y, dentro de ésta influencia, el elemento cromático ocupa un lugar primordial, no sólo por su evocación, sino por su *conexión* mitológica con la cultura de sus antepasados; así, por ejemplo, la divinidad Krisna está representada por los colores azul y negro, al igual que Mixcóatl (cfr. *Ladera Este*, pág. 178), divinidad azteca; ambas culturas convergen durante unos instantes, gracias a una coincidencia cromática, y ambas se unen al elemento “árbol”, que concentra en sí una de las constantes temáticas de Paz: *muerte/vida* (cfr. 1.3.4.):

Tal vez vio a Krishna
*Arbol azul y centelleante*²⁴¹.

Color, sonido y palabra van en busca de un acuerdo, tratan de organizarse como material verbal con función poética, según procesos lingüísticos que todavía no han sido explorados:

²³⁹ *Teatro de signos*, op. cit., s. p. (pág. 275, núm. nuestra).

Para O. Paz la poesía es “un mundo en el que cada color es una exclamación y cada forma un signo que emite significados contrarios” (*Corriente alterna*, op. cit., pág. 26).

²⁴⁰ *Ladera Este*, op. cit., pág. 133.

²⁴¹ *Ibid.*, pág. 61.

Azul violencia petrificada²⁴²

pero esto no parece representar un problema para el poeta; el poder asociativo de elementos lo tiene él y, aunque parezcan disociarse, en su mente se asocian como para querer dejar oculto su propio enigma, un enigma que en Paz ha dejado huellas profundas: la civilización hindú.

4. UTILIZACIÓN DE ELEMENTOS IMPORTADOS

La lingüística ha enriquecido, en parte, el bagaje técnico del poeta con toda una serie de productos de consumo, que le han servido para ocupar una posición privilegiada, con respecto a otras zonas de experimentación. Paz utiliza el elemento comercial en su estado de origen, actualiza elementos no connotables en su lengua y, por ello, se hace original. En cierto modo, podemos decir que está comprometido con su "época", incorporando a su lenguaje poético elementos de comunicación que, de un modo o de otro, han sufrido un impacto en nuestra lengua:

En un *land-rover* averiado²⁴³
 Sin ingleses, *soft drinks*.²⁴⁴
 en la veranda del *dak bungalow* [...] ²⁴⁵
 almuerzo de *curry* [...] ²⁴⁶
 comentan con *sikh* el *match* de *cricket* [...] ²⁴⁷
 [...] *snap-shot* de un latido de tiempo²⁴⁸.

Este impacto nos lleva a considerar estos elementos, que al fin y al cabo son de importación, como "signos" de infiltra-

²⁴³ *Ibid.*, pág. 114.

²⁴⁴ *Ibid.*, pág. 43.

²⁴⁴ *Ibid.*, pág. 49.

²⁴⁵ *Ibid.*, pág. 70 (explicación en pág. 175).

²⁴⁶ *Ibid.*, pág. 70.

²⁴⁷ *Ibid.*, pág. 71.

²⁴⁸ *Ibid.*, pág. 158 (verso orig. "*snap-shot* de un latido de tiempo").

ción que prevalecen en nuestra lengua (y en otras), por provenir de un sistema de vida más acelerado, que extendió sus "tentáculos" lingüísticos con una rapidez sorprendente.

Estas "palabras-signos" nacen, por tanto, en un contexto *no poético*, con su propia connotación de carácter funcional en la sociedad actual; el poeta no puede escapar a su atracción por tratarse de expresiones que se han infiltrado en el repertorio cotidiano de la lengua como soportes de una nueva mitología de la sociedad de consumo, invadiendo cualquier campo de comunicación, inclusive la poesía. No obstante, parece que Paz quisiera jugar con esta nueva terminología,

unas matronas indias juegan *bridge* [...] ²⁴⁹

o que la quisiera criticar:

La multitud ha dejado un *picnic* de basura ²⁵⁰.

El contenido de la palabra "picnic" adquiere, en este caso, otro nivel de información, que contrasta con su propia definición; en otras palabras, usa "picnic" en lugar de utilizar "campo", "prado"... Esto quiere decir que también el uso de elementos de carácter consumístico puede variar su contenido según se presente en la combinación sintagmática, transportándose a un nuevo campo de significación.

Paz juega con el *signo*, lo descompone, lo juzga, lo contesta y lo propone de nuevo, pero con su propia interpretación; he aquí su originalidad. Sabe muy bien qué material tiene a su disposición y, sea cual sea este material, lo transforma o lo rechaza según se adapte o no a sus propias ideas: "Para la técnica el mundo no es una imagen sensible de la idea ni un modelo cósmico: es un obstáculo que debemos vencer y modificar. El mundo como imagen desaparece y en su lugar se levantan las realidades de la técnica, frágiles a pesar de su solidez ya que están condenadas a ser negadas por nuevas

²⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 71.

²⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 128.

realidades²⁵¹. “En los países de Occidente la sociedad de la abundancia obliga a los hombres a consumir sin respiro nuevos objetos y productos. Al mismo tiempo, los consumidores deben renunciar a sus deseos más íntimos y a sus sueños más profundos. [...] La rebelión contra la abundancia enlatada y la felicidad manufacturada es igualmente rebelión contra la idea de revolución”²⁵². Paz defiende una y otra vez estos principios, evidenciándolos inclusive en su poesía:

[...] cargaba el *Holland and Holland*
Otro el *vanity case* y la maleta²⁵³
Por la piscina del *hall*²⁵⁴

y así elementos típicos de nuestra sociedad consumística salen a flote. Estos elementos van y vienen de su mente, los asimila en India y sólo en India se utilizan algunos de ellos, como “*coolie*” en lugar de “mozo”; esta intencionada sustitución, se vuelve más enigmática que exótica:

Un *coolie* cargaba [...] ²⁵⁵

se convierte en obstáculo, porque representa el tecnicismo que se interpone entre él y la civilización hindú.

4.1. UTILIZACIÓN DE SINTAGMAS NO CONNOTABLES

Un sistema de comunicación puede ser la no comunicación; es decir, la misma presencia de un verso o de una palabra puede producir un placer estético al leerla aunque carezca de sentido. Veamos un ejemplo:

²⁵¹ *Teatro de signos*, op. cit., s. p. (pág. 215) (de “La nueva analogía”).

²⁵² *Ibid.*, s. p. (pág. 206) (de *Corriente alterna*).

²⁵³ *Ladera Este*, op. cit., pág. 29 (*coolie*, no *cooli*: error de imprenta).

²⁵⁴ *Ibid.*, pág. 30.

²⁵⁵ *Ibid.*, pág. 29.

Y nueva *nubemente* sube ²⁵⁶.

Aquí el poeta pone en evidencia su concepción de la sintáxis, una concepción tan personal, que sobrepasa las reglas ya establecidas (*nube-mente*) para toda estructura de la lengua; su poema se hace visual, ya no se lee y si se lee es sólo para causarnos una *impresión*. El mismo verso se hace vehículo esencial para obtener este efecto:

Es una palabra
 Sí
 Es una palabra
 Aire son nada
 Son ²⁵⁷.

Ni el verso ni la palabra sobrepasan el nivel connotativo de la "impresión"; ya no son tampoco *signos* gráficos (enlazados por grupos) o visuales (por el movimiento de los caracteres de imprenta); se trata de una dimensión "acústico-espacial" (*palabra... palabra... son... Son*) que encuentra correspondencia como por casualidad con el quehacer poético: "Dichas o escritas, las palabras avanzan y se inscriben una detrás de otra en su espacio propio: la hoja de papel, el muro de aire. Van de aquí para allá, trazan un camino: transcurren, son tiempo [...] las frases que componen el texto aparecen como grandes bloques inmóviles y transparentes: el texto no transcurre, el lenguaje cesa de fluir" ²⁵⁸:

El verde *oscuramente* tallo ²⁵⁹

La sintaxis sufre una parálisis; los sustantivos se vuelven adverbios (*nube-mente*) y los adjetivos adverbializados (*oscuramente*) desempeñan el mismo papel que los anteriores en el sintagma; el sintagma no tiene ni principio ni fin: "No hay

²⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 121 (subrayado por mí).

²⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 164.

²⁵⁸ *Teatro de...*, s. p., pág. 279.

²⁵⁹ *Ladera Este*, op. cit., pág. 73.

fin y tampoco principio: todo es centro”²⁶⁰. Hay que crear —dice Paz— remontando el lenguaje, dirigiéndonos “en dirección contraria a la actividad normal del hablante”, hay que desmontar las frases: “desacoplarlas —desconstruirlas, por decirlo así—, deberíamos remontar la corriente, desandar el camino y de expresión figurada en expresión figurada llegar hasta la raíz, la palabra original, primordial, de la cual todas las otras son metáforas”²⁶¹.

5. CONCLUSIÓN

Tanto en *Ladera Este* como en *Blanco* (1966) O. Paz trató —a lo Mallarmé— el movimiento de los caracteres de imprenta, distribuyendo las diversas agrupaciones de palabras en puntos distintos de la página. Esto nos ha llevado, a veces, a una “re-lectura” detenida de la misma. Con esta “re-lectura”, diríamos *danzante*, hemos logrado sumergirnos más íntimamente en el espíritu del poeta, un poeta tan difícil y sugestivo a la vez, capaz de transportarnos a un mundo que, al fin y al cabo, es también el nuestro, mediante un juego de palabras que se asocian y se disocian, un mundo que va del macrocosmos al microcosmos y viceversa, un mundo que gira en nuestra mente y que logra encauzarse por antítesis, por regresiones y progresiones, por un ir y venir de elementos, ideas, sugestiones, imágenes... , pero que permanece siempre oculto en lo más íntimo de nuestro ser.

Antes hubiera resultado difícil encontrar un poeta que se aventurara a hacer una investigación de su misma poesía, una investigación acerca de las cualidades físicas, semánticas, de signo o de léxico de una *palabra* o de las relaciones entre una serie de palabras antes de utilizarlas. La selección del léxico procedía directamente de la mente del poeta y, por ello, el porcentaje de intuición era altísimo. La imaginación, o sea

²⁶⁰ *Teatro de...*, s. p., pág. 279.

²⁶¹ *Ibíd.*, pág. 274.

el elemento "irracional", es el parámetro que se utiliza con mayor frecuencia para poder distinguir entre un hecho poético y una comunicación común. Pero el *aspecto técnico* de la comunicación pasa, a menudo, a un segundo plano, dada la exigencia de expresar valores de otro tipo, según los diversos valores de tipo existencial, moral o sentimental innatos en el poeta. Pero al surgir otras disciplinas de carácter tan "actual", tales como la lingüística y la semiótica, vemos que gran parte de la poesía actual puede ser interpretada a través de las mismas, por ser éstas "científicamente" necesarias para comprender el lenguaje y el comportamiento de los "signos lingüísticos" utilizados por el poeta para comunicarse.

Paz no trata de explicar lo inexplicable, ni de decir lo indecible; por el contrario, busca una representación de su propia realidad, busca una racional operación de organización del material verbal en función poética, según "procesos lingüísticos" todavía inexplorados. La suya es una incansable búsqueda de otros espacios de comunicación, los determina, los manipula lingüísticamente, quiere llegar al absoluto del mejor de los modos. A este punto, podemos afirmar que la creación poética de Paz llega también al plano de la *investigación lingüística*; en él, "poesía" y "lenguaje" parecen unirse en uno solo.

Por poética de la expresión entendemos una poética de los valores lingüísticos más que de elementos semánticos de la lengua y son éstos los valores lingüísticos, los que se crean y nacen en el poeta, los que atraviesan otros mundos, el de él y el nuestro (receptores) y navegan en un ir y venir de sueños, ilusiones, nostalgias, orgullos y pasiones que se encadenan y desencadenan, mostrando así su constante actividad. Pero en la poesía las posibilidades de lectura son muchas porque son muchos los receptores; ya el poeta escava en el interior de cada idea, de cada sugestión y, a la postre, nos internamos nosotros en ella con nuestras propias ideas y sugestiones.

Paz desborda todo su entusiasmo hacia los elementos sensoriales, todo lo que pueda estimular los sentidos es importante para él, siente la fascinación por lo extraño y demuestra su gran capacidad al transformar los *materiales lingüísticos* más

disparatados que puedan existir o imaginarse. El contenido de su poesía es una continua búsqueda de correspondencias entre "imagen poética" y "forma expresiva", entre "poesía" y "escritura", entre "significante" y "significado". De la relación normal entre *significante-significado* (donde, generalmente, el primero hace de vehículo del segundo) nace, en este caso, una referencia dialécticamente abierta; para él, la categoría "significado" ya no sería el último anillo de una cadena de hechos de por sí predestinados, sino viceversa, y el "significante" ya no sería el último anillo de conjunción entre ambos. Con ello, hace surgir una concepción de la sintaxis más elástica, vinculada más a la "virtualidad" de lenguaje que a la escritura de la lengua.

La "palabra-signo" no representa un descubrimiento actual, lingüísticamente hablando; ha existido siempre (tal vez porque todavía no existía la lingüística para afirmarlo, como tampoco existía la semiótica para demostrarlo, al estudiar sus comportamientos. . .), a pesar de todo, en la poesía; el salto de "calidad" se ha dado, algo se ha transformado, porque la expresión estética ha sufrido una especie de "contragolpe"; es decir, desde siempre ha obrado en un campo no definido, amorfo; ahora, en cambio, se siente encuadrada y en crisis a la vez; en otras palabras, está al descubierto. El poeta, que obra en el interior de una lengua, sobre la lengua y para la lengua, tiene ahora a su disposición todos los instrumentos necesarios para conocer los materiales que usa, sea cual sea el material de que se trate, crea su propio lenguaje y la correspondencia entre los elementos que usa.

La "palabra-signo" adquiere en Paz una particular condición evocativa, mágica, haciéndose a su vez mediadora de *significados*, que no entran en aquellos propiamente del léxico; instituye así una realidad diferente, una realidad que se proyecta más allá de la razón; el *significado* se transporta a otra realidad, lejos de la apariencia del léxico, precisamente porque la palabra logra estimular sensaciones imprevistas y hasta incontrolables, revelando y descubriendo aquellos valores mágicos que todavía no conocemos, o que tal vez conocemos, pero que se encuentren perdidos en el universo. El "signo poético", o

sea, la palabra transformada en poesía, explora primero el espacio que le circunda, lo dirige lingüísticamente y es a veces el espacio mismo quien se convierte en signo y es precisamente esta nueva conciencia del "espacio-signo" lo que le impulsa continuamente en su búsqueda de lo absoluto. Repetimos que su quehacer poético avanza junto con la investigación lingüística; "poesía" y "lenguaje" se encuentran en un "todo" inexplicable ¡pero se encuentran! El poeta va más allá de su función creativa, más allá de sus convicciones, interviene también la lingüística, para él la palabra tiene sentido sólo si se libera del objeto que la nombra, la investiga, y de esa investigación surge la palabra del poeta, la palabra mágica que lo puede todo, se convierte en "signo": de ahí que la dependencia entre "palabra" y "signo" sea tan sutil.

Paz inventa el lenguaje y lo usa en su forma concreta, más allá de los valores representativos y connotativos ofrecidos por el código lingüístico. El impacto de la "no-palabra", de la "no-frase" que ha sufrido el receptor, es asombroso; la ambigüedad, el sentido polivalente del signo lingüístico, han interferido de manera increíble en su lenguaje poético, proponiendo una pluralidad de significados, no fácilmente "receptibles" en su totalidad. Paz juega con las palabras, con las frases, pone en crisis los valores lexicales y semánticos tradicionales, concibe construcciones que se unen sin ninguna ilación aparente, un poema se fusiona a otro con la sola diferenciación de los caracteres de imprenta (*negrita*, *cursiva*), juega con la asociación de imágenes, inventa analogías aparentes, otorga significaciones abstractas a algunas formas lexicales de uso común.

Para él no hay principio, no existe la palabra original porque cada una es la metáfora de otra, que a su vez es metáfora de otra, y así, hasta el infinito, su fijación en nuestra mente es siempre momentánea...

JUANA MARY ARCELUS ULIBARRENA

Università della Calabria
Cosenza, Italia.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 5ª ed., 1966, págs. 318-319.
- BIGONGIARI, P., *Poesía francesa del noveciento*, Firenze, Vallecchi ed., 1968, págs. 29-33, 189-191.
- DURÁN, M., *Libertad y erotismo en la poesía de O. Paz*, en *Sur*, CCLXXVII, 1962, págs. 72-77.
- DURAND, J., *Octavio Paz*, en *Américas*, XV, 8, 1963, págs. 30-33.
- ECO, U., *Le forme del contenuto*, Milán, ed. Bompiani, 1971, 216 págs.
- EMBEITA, M., *Octavio Paz, poesía y metafísica*, en *Insula*, XXIII (julio-agosto), 1968, págs. 260-261.
- FRANCO, J., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, ed. Ariel (Letras e ideas, 7), 1975, págs. 310-322.
- GOITISOLO, J., *Sobre "Conjunciones y disyunciones..."*, en *Revista Iberoamericana*, núm. 91 (abril-junio), 1975, págs. 169-175.
- LARREA, E. M., *Octavio Paz, poeta de América*, en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, XXVI, 1964, págs. 78-88.
- O. PAZ, *Ladera Este*, México, ed. J. Mortiz, 1969, 182 págs.
- *Teatro de signos*, Caracas, ed. Fundamentos (Espirál), 1974, s. p.
- *Corriente alterna*, México, ed. Siglo XXI, 1ª ed., 1967.
- *El arco y la lira*, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1967.
- *Gli dei che abbandonarono Montezuma*, en *Il Corriere*, UNESCO, núms. 8-9, año XXX, 1977, págs. 21-27.
- *Las peras del olmo*, Barcelona, ed. Seix Barral, núm. 103 (Bibl. Breve), 1971, 224 págs.
- *La table et le lit*, en *Nouvelle Revue Française*, págs. 1-32.
- *Los signos en rotación y otros ensayos*, ed. Alianza, 1980.
- *El signo y el garabato*, México, 1975, 213 págs.
- *Versiones y diversiones*, México, 1978, 255, págs.
- *Due prose (Il mazzetto azzurro e Lavori forzati)*, trad. de L. Cipriani Panunzio, en *Il Caffè*, IX, 1, 1961.
- *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

- *Conjunciones y disyunciones*, México, ed. J. Mortiz, 1969, 143 págs.
- *Risa y penitencia*, en *Magia de la risa*, México, Sep/setentas, 1971, págs. 9-37.
- *Chillida*, en *Meditaciones*, Barcelona, Ediciones 62, 1980, pág. 200.
- *Vuelta*, México, ed. Seix Barral, 1976, 92 págs.
- PHILIPS, R., *Octavio Paz: la gimnasia poetico-crítica*, en *Revista Iberoamericana*, núm. 91 (abril-junio), 1975, págs. 253-256.
- SCHLIEBENT-LANGE, B., *Iniciación a la sociolingüística*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Romántica Hispánica), 1977, págs. 19-30, 151-164, 171-175.
- SÉJOURNÉ, L., *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, ed. Fondo de Cultura Económica, núm. 128, 1957.
- SIRGADO, J. M. C. DE, *En torno a "El laberinto de la soledad" de O. Paz*, en *Hispanófila*, XXXVII (sept.), 1969, págs. 59-64.
- STOCKWELL, R. P., & MACAULAY, R. K. S., *Cambio lingüístico y teoría generativa*, Madrid, ed. Gredos (Biblioteca Romántica Hispánica), 1977, págs. 23-48.
- XIRAU, R., *Nota a Octavio Paz*, en *Insula*, XVII, 184, 1962, pág. 3.
- *Octavio Paz, el sentido de la palabra*, México, 1970.
- ZAMBRANO U., O., & MILIANI, D., *Literatura hispanoamericana* (Manual/Ant.), Caracas, Italgráficas, 1976, págs. 391-396.