

**La estética y lo sagrado.
“Entrada en materia”, de Octavio Paz**

Rita Imboden

Universidad Autónoma de Puebla y Universidad de Zürich

La poesía [...] quiere cambiar la vida. No intenta embellecerla, como piensan los estetas y los literatos, ni hacerla más justa o buena, como sueñan los moralistas. Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, procura tornar sagrado el mundo.

Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”.

¿Qué quiere decir Octavio Paz cuando escribe que la poesía procura “tornar sagrado el mundo” y “cambiar la vida”? ¿Qué relación mantiene lo “sagrado” con lo estético? Y ¿cómo se manifiesta o se cumple —si es que se cumple— tal exigencia o deseo formulado en sus ensayos, en la producción poética del autor? El propósito de esta contribución es el de acercar al lector el poema “Entrada en materia”, (1962 y 1990¹) de Octavio Paz, ofreciéndole una lectura semiótica: con ella se pretende dar cuenta, por un lado, de los procedimientos y medios poéticos con los que el texto crea un efecto estético específico (ligado a la noción de lo *sagrado*) y, por otro, de las condiciones que ha

¹ “Entrada en materia” es el primer poema del libro *Salamandra*, y forma parte de la primera sección, titulada Días hábiles. El texto varía considerablemente entre la primera edición del libro, de 1962, y la de 1990 (ambas publicadas en México por Joaquín Mortiz). Al final de este artículo reproducimos el poema en su versión de 1990.

de cumplir el sujeto (y el lector) del poema para poder captar este efecto. Pero, ¿qué tipo de captura es la captura *estética*?

1. Pluralidad y solidaridad de los sentidos

Partiendo de la definición —retomada y sistematizada por Aristóteles— de *estesis* como “conocimiento sensible” podemos entenderla como el efecto de una impresión del mundo exterior sobre nuestro cuerpo sensible; sin embargo, no cualquier impresión nos causa un efecto que luego evaluamos como placentero y que asociamos con la idea de la *belleza*. “La experiencia estética”, afirma Raúl Dorra, “tiene lugar en el momento en que lo sensible —insignificante en sí mismo— se hace forma, es decir, se recorta sobre el caos originario para inducir la significación en la conciencia del sujeto.” (Dorra, 1997: 75). El fragmento textual de Octavio Paz que encabeza el presente trabajo sugiere que incluso se conciben varias funciones del hacer estético o de la poesía: decorativa, ética y transformadora (o totalizadora). ¿Cómo es posible que un encuentro sentido como accidental y efímero —un roce, una mirada, un sonido— pueda “cambiar la vida” en unos casos y, sin embargo, en otros sólo logre “embellecerla”? Las distintas actitudes frente a la poesía, que se establecen en este texto de Octavio Paz, nos hacen suponer que nuestra percepción del mundo está condicionada por cierto tipo de racionalidad, de pertenencia a un determinado sistema de valores.² Por consiguiente, la sensibilidad estética sólo sería posible sobre la base de un aprendizaje cultural, en el cual el sujeto adquiriría una predisposición a la percepción del objeto sensible. No obstante, este objeto no existe de por sí, no es anterior a la mirada del sujeto (la prehensión estética no consiste

² Es interesante comparar al respecto las reflexiones de Octavio Paz en *La llama doble* sobre la percepción y su condicionamiento por los valores: “Aquello que sentimos y percibimos no es únicamente una sensación o una representación sino algo ya dotado de una dirección, un valor o una inminencia de significación.” (Paz, 1993: 192).

en reconocer o nombrar al objeto); este objeto es, en realidad, una *relación* —inesperada— que, en el momento estético, se instaaura entre el sujeto y el objeto, y que, por su carácter *relativo*, no puede fijarse en el tiempo. Quizá más que una simple interrupción de la rutina cotidiana, es —y esto podría explicar la exclusividad del fenómeno— el resultado de la (re-)construcción de un sentido que, según esperamos, nos haría feliz y nos procuraría un sentimiento de plenitud en la conjunción con el/lo *otro*. Es justamente esta tensión expectante la que nos lleva a buscar, por ejemplo en la lectura de un poema, las estrategias apropiadas para entrar en diálogo con él, para establecer cierto *ritmo* (discernible en los sonidos, imágenes, conceptos, etc.). En una estrategia de coherencia basada en la racionalidad *mítica*, esta totalidad rítmica resultaría de la puesta en relación de los elementos textuales constitutivos a través de analogías y homologaciones.³ Encontrar el ritmo, es decir, *hacer andar* al objeto y andar nosotros a su *compás*, significa establecer una relación de equivalencia entre el texto y nosotros, dado que lo instauramos como un *cuerpo*, equivalente al nuestro, o sea, como un todo coherente cuyas partes se integran en una organización jerárquica.⁴ El momento de plenitud resultaría, pues, de

³ La *racionalidad* corresponde, según lo explica Jacques Geninasca en *La parole littéraire*, a “toute manière d’assurer l’intelligibilité du monde ou des énoncés en ramenant la multiplicité phénoménale à l’unité” (1997: 59). Los dos modos de la significación en la oposición *hacer referencia a vs. significar* corresponden a dos tipos de racionalidad: la *racionalidad práctica* de naturaleza inferencial “coïncide avec une conception référentielle et un usage, le plus souvent, utilitaire du langage”, mientras que la *racionalidad mítica* “intègre les structures signifiantes à l’intérieur de la structure des discours littéraires.” (1997: 61). Los textos de vocación literaria no se agotan en una función utilitaria o referencial, sino que responden a la necesidad de *significar* y precisan para su lectura de la racionalidad *mítica*.

⁴ La belleza clásica se concebía como armonía del conjunto y equilibrio de las partes, sirviéndole de modelo el cuerpo humano. Al igual que las obras de arte, el discurso debía responder a esta exigencia estética. Horacio compara un libro incoherente a un cuerpo monstruoso y ridículo, en el que se añadiría a una cabeza de mujer un cuello de caballo, miembros multicolores y emplumados, y una cola de pez. En un discurso, *pies y cabeza* deben pertenecer a una misma figura, siendo todo lo demás “sueños vanos de enfermos” (*Ars poética*, 1-10).

un trabajo constructivo —*cognitivo*— que desembocaría en una súbita revelación; revelación que, en el caso del poema, podría darse a modo de visión simultánea de las relaciones entre sonido, disposición gráfica y sentido. Los sentidos de la percepción —exteriores, instalados en la superficie del cuerpo— funcionarían entonces como catalizadores para la captación o instauración de otro sentido —más profundo o interior—, de naturaleza semántica y/o abstracta, siempre relacional (sin querer valorar aquí las nociones de *profundo* y *superficial*).⁵ ¿Sería, a fin de cuentas, la complicidad secreta —revelada en un ‘accidente’— entre estos tipos de *sentido* la que nos proporciona el placer estético, nos transforma y logra “tornar sagrado el mundo”?

2. La ciudad en el poema

“Entrada en materia” es un poema extenso que despliega, a lo largo de sus cinco páginas, la temática de la ciudad. La isotopía urbana está presente, en la creación lírica de Octavio Paz, en diferentes épocas, expresándose a menudo de forma extensa y en combinación con el ambiente nocturno.⁶ La ciudad hace su

⁵ La idea de los sentidos *interiores* ya se encuentra, según nos informa Octavio Paz en *La llama doble*, en la Edad media y en el Renacimiento, y serían: “el sentido común, la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía, encargados de recoger y purificar los datos de los cinco sentidos exteriores y transmitirlos, como formas inteligibles, al alma racional. La imagen o forma que recibe el entendimiento no es el dato crudo de los sentidos”. De ello se deduce que “cada percepción es un acto de creación”, ya que “al percibir la realidad le imponemos inmediatamente una forma” (Paz, 1993: 192). Me parece igualmente útil comparar, a propósito de la relación entre lo sensible y el sentido, el artículo “El soplo y el sentido” de Raúl Dorra, donde leemos que “la transformación de lo sensible en sentido se realiza una y otra vez en los distintos niveles del proceso y ello quiere decir que en cada caso lo sensible es convertido en sentido al incorporarse a una forma básica. Si el mundo sensible es ubicuo y multiforme, el sujeto no puede aprehenderlo sino a través de su cuerpo y dotándolo de forma.” (*La voz y la letra*, 1997: 74-75).

⁶ Pertenecen, según nos refiere Pere Gimferrer en su ensayo *Lecturas de Octavio Paz*, a una constante en Paz: “Los nocturnos ciudadanos responden a uno de los paradigmas mayores de los poemas largos de Paz: la contemplación de la ciudad nocturna es un tema privilegiado, porque tal escenario actualiza uno de los

aparición en el poema como un cuerpo humano enorme y despedazado, como una gran metáfora de la diseminación del sentido, de la incomunicación (Babel) y de la desintegración del sujeto. En numerosas ocasiones, la crítica ha atribuido o acercado la poesía del libro *Salamandra*, al que “Entrada en materia” pertenece, a la corriente surrealista y la ha tachado con frecuencia de “hermética”, aduciendo que estaría “formada por un chorro de imágenes surrealistas sin tema unificador alguno”, como comenta Seabrook (1971: 161), identificando así el tema representado en el nivel del enunciado con la enunciación misma, es decir, con el modo de ponerlo en escena. Sin embargo, creo que se trata de un poema del todo coherente en su composición, aunque no permita una lectura mimética. Se percibe esta voluntad de coherencia tanto en los procesos de genética textual como en la estructura de la versión *definitiva* del poema que más adelante nos servirá de base para el análisis.

3. Dos versiones de “Entrada en materia”

Existen dos versiones de “Entrada en materia”, una de 1962 y otra de 1990,⁷ y las diferencias entre ellas son notables. Lo pri-

motivos principales del poeta, la observación del mundo visible en un espacio y un tiempo precisos [...]” (1980: 89). Consúltese también el capítulo “En torno a la ciudad” que Maya Schärer-Nussberger incluye en su libro *Octavio Paz. Trayectorias y visiones* (1989). La ciudad como espacio poético aparece en “Crepúsculos de la ciudad” (cinco sonetos) de *Calamidades y milagros (1937-1947)*; en los poemas extensos “Entrada en materia” y “El mismo tiempo” de *Días hábiles (1958-1961)*; en “Noche en claro” de la sección *Salamandra (1958-1961)*; en “Ciudad de México” y “Nocturno de San Ildefonso” de *Vuelta (1969-1975)*; y en “Hablo de la ciudad” de *Árbol adentro (1976-1988)*. Es interesante constatar una evolución en las formas poemáticas que va del soneto endecasílabo con rima al poema extenso para llegar, finalmente, al poema en prosa.

⁷ Para el análisis textual, me apoyaré en la versión —modificada— de 1990a que sale en la reedición de *Salamandra* de la editorial Joaquín Mortiz. Es idéntica a las que se publican posteriormente en las obras completas: *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona: Seix Barral, 1990/2000 y *Obras completas (Poesías I)*, Círculo de Lectores/FCE, 1994.

mero que llama la atención al comparar los dos textos, es el distinto manejo de la disposición gráfica: en la primera versión, el poema se presenta como una larga serie de versos continuos, ajustados —con algunas excepciones— al margen izquierdo. No hay ordenación en estrofas, apareciendo el texto así como un solo cuerpo. Todos los versos empiezan con mayúscula, y, además, en los primeros treinta apenas si hallamos un verbo conjugado, con lo que el texto viene a formar una larga y algo monótona enumeración, no obstante la violencia expresada por las palabras. Contribuye a esta uniformidad la de los versos que, en su mayoría, presentan un sustantivo —a veces acompañado de un adjetivo—, seguido de un complemento que lo califica:

- 1 Piedras de ira fría
 Altas casas de labios de salitre
 Casas podridas en el saco del invierno
 Noche de innumerables tetas
- 5 Y una sola boca carnícera
 Silbato y risa eléctrica
 Algarabía
 El neón se desgrana
 [...]

No ocurre así en la segunda versión, donde el texto se organiza en diez estrofas,⁸ separada cada una de la anterior por un renglón en blanco y donde abundan ahora los versos *partidos*, es decir, distribuidos en dos líneas (29 de un total de 118 versos), mientras que de los 130 versos de la primera versión, sólo 12 eran versos disociados. La situación inicial se presenta en su segunda versión, como sigue:

⁸ El mismo procedimiento observa John M. Fein en *Toward Octavio Paz* para el poema extenso “Noche en claro” (*Salamandra*): “If we compare the first edition (1962) with that of *Poemas* (1979), the most obvious change is the division into seven stanzas. By using separation that suggests structure [...], Paz invites the reader to search for, participate in, or create a pattern of organization.” (1992: 53). Además, al igual que en el caso de “Entrada en materia”, se reducen o eliminan algunos versos en la segunda versión.

- 1 Bramar de motores
 río en crecida
 silbidos latigazos
 chirriar de frenos
 algarabías
 El neón se desgrana
 Noche multicolor
 ataviada de signos
- 5 letras parpadeantes
 obsceno guiño de los números
 Noche de innumerables tetas
 y una sola boca carnícera
 [...]

Las modificaciones lingüísticas en el primer tercio del poema son considerables, de modo que, a primera vista, nos da la impresión de leer dos poemas diferentes (en efecto, *son* dos poemas distintos). La distribución en unidades estróficas se refuerza en esta versión con la repetición de la figura espacial “Ciudad” al comienzo de las estrofas II y III y una estructura sintáctica y métrica paralela:

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| II: Ciudad | III: Ciudad |
| montón de piedras | entre tus muslos |
| en el saco del invierno | un reloj da la hora |

En la segunda parte del poema, serán los indicadores temporales los que apoyen la división del texto en estrofas (“Ya es hora”, estr. VI; “Hoy podría...”, estr. VII; “Vuelve...”, estr. VIII) que no se percibían como tales en la versión continua. Además de la ordenación en estrofas son, como ya he dicho, los versos *partidos* —particularidad que toma relevancia a partir de *Salamandra*— los que visualizan la diferencia entre las dos versiones textuales. Gracias al espacio blanco que se abre al partir el verso, parece como si las palabras respiraran más libremente y el salto de una línea a otra las hiciera cambiar de voz; de este

modo, el *monólogo monótono* se dinamiza y se desdobra en un *diálogo sinfónico* (principalmente antitético, como veremos más adelante). El cambio que media entre una y otra versión corresponde, pues, al paso de un texto continuo, enumerativo y monótono, en la versión de 1962, a un poema que articula más claramente su organización jerárquica y cuyas partes están dialogando entre sí: los hemistiquios de los versos partidos se hacen eco, al igual que unas estrofas a otras; además, a estas últimas se les otorga ahora cierta autonomía dentro del conjunto del poema.⁹ Otro dato de cierta importancia es la reducción o eliminación de versos en el texto de 1990, con la que el poema llega a tener doce líneas menos que el de 1962, aún cuando contemos los versos partidos como *una* línea. También cabe destacar la alternancia de letras mayúsculas y minúsculas en inicio de verso y la modificación en el ritmo, que tiende, en la versión posterior, hacia una mayor armonía, aunque mantenga la irregularidad en la medida de los versos.

4. La organización textual

Para la segmentación del texto que analizamos, o sea, la versión de 1990 de "Entrada en materia", la genética del texto nos ayuda visiblemente a proceder delante de un poema extenso, donde falla la memoria inmediata de los sonidos —entre otros motivos, por la ausencia de rima—, donde no encontramos una puntuación convencional y donde nuestro ojo es incapaz de abarcar el texto de una sola mirada. Como constatamos arriba, la separación en

⁹ Es precisamente lo que sostiene Paz en un ensayo del mismo año, titulado "Contar y cantar (sobre el poema extenso)". Al comparar las propiedades del poema corto, mediano y largo, señala: "En el *poema corto* el fin y el principio se confunden: apenas si hay desarrollo. En el *poema largo* las partes tampoco tienen completa existencia autónoma pero cada una existe como parte. No podemos leer una parte aislada de un poema de *extensión media* porque esa parte no tiene sentido por sí misma; en cambio, en el *poema extenso* cada parte tiene vida propia." (Paz, 1990c: 12. Subrayado mío).

estrofas y las señales demarcadoras nos procuran una primera información: la repetición de palabras a comienzo de estrofa y los paralelismos sintácticos y métricos nos sirven de apoyo para retener en nuestra memoria ciertas figuras e imágenes que vuelven a aparecer.¹⁰ También nos llama la atención la repetición de sintagmas completos como "el sagrario del cuerpo el arca del espíritu",¹¹ que forma parte tanto de la primera como de la última estrofa y que, con ello, produce un efecto de cierre.¹²

Si leemos "Entrada en materia" en voz alta, tropezamos forzadamente con un cambio de voz, sentido como ruptura, en la estrofa VI. Es como si en ella rompiera a hablar una nueva instancia: "Ya es hora" señala un acto de habla del sujeto que marca la cesura entre un *antes* y un *después* y, al mismo tiempo, el *origo* del discurso del "yo", que, de aquí en adelante, estará explícitamente presente. Este cambio se percibe tanto más cuanto en toda la primera parte no hay rasgos de un "yo" con voz propia. Están en ella presentes varios actores no antropomorfos

¹⁰ En el artículo referido en la nota anterior, dice Paz: "En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. El metro y sus acentos, la rima [...], las frases e incidentes que se repiten como motivos y temas musicales, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad." (Paz, 1990c: 12-13).

¹¹ De aquí en adelante, al citar un verso *partido* en el interior de mi texto, marcaré la 'cesura' entre los dos hemistiquios por un blanco de 5 puntos. Por razones de comodidad, llamo *verso* a las líneas del texto, estén o no partidas y distribuidas en dos espacios horizontales diferentes, del mismo modo que me permito llamar *hemistiquios* a las partes espacialmente dissociadas de este verso.

¹² En lo que concierne al *cierre* del poema, me parece significativo el cambio operado entre las dos versiones textuales: "El sagrario del cuerpo El arca del espíritu / Los labios de la herida la herida de los labios", de la versión primera (que repiten literalmente tres líneas de la estrofa I), se reduce, en la segunda versión, a "el sagrario del cuerpo el arca del espíritu" (no se retoma el verso "Los labios de la herida"—, que figura abreviado en la estrofa I). El significado se desplaza de "los labios de la herida", repetido con insistencia en la versión de 1962, hacia los objetos figurativos englobantes (sagrario y arca) y sus respectivos 'contenidos' (cuerpo y espíritu).

(la ciudad, la noche, la luna, el reloj) que, en el fondo, son reducibles a un solo actor colectivo, la ciudad, y cuyas múltiples voces son dispersas e ininteligibles.¹³ En el plano espacial, la estrofa VI indica el paso de un espacio exterior urbano y abierto, a otro, interior e íntimo. La forma verbal “se cierran”, repetida tres veces (vv. 59-60), nos indica la importancia de este cambio espacial:

Ya es hora
 las ventanas se cierran
 los muros se cierran las bocas se cierran

Y si en la primera parte del poema (estrofas I-V, que de aquí en adelante llamaré A) predominan el discurso descriptivo y la dimensión figurativa —las figuras arquitectónicas y corporales—, en la segunda (estrofas VI-X, parte B) será la dimensión simbólica del lenguaje —la reflexión, la palabra y el decir— la que caracterizará el discurso del sujeto. En A nos encontramos con un espacio no organizado, fragmentario —y un sujeto desintegrado—, donde los valores morales se sustituyen por comerciales (la publicidad, la prostitución). En B, en cambio, asistimos a la (re-)construcción del mundo y del sujeto mediante la palabra. Aunque el sujeto es consciente de que la experiencia estética está limitada a un breve momento y no puede *repetirse*, sabe también que su disponibilidad encierra virtualmente la posibilidad de una experiencia siempre *renovable*.

En el interior de la parte A, el inicio de las tres primeras estrofas están centradas en el actor colectivo /ciudad/:

I: Bramar de motores
 río en crecida

¹³ Si bien es verdad que, en cierto momento de la estrofa III, el sujeto hace a la ciudad una débil llamada al diálogo (“tu discurso demente tejido de razones / corre por mis arterias / y repica en mis tímpanos”), este intento —que es más queja que diálogo— fracasa.

II: Ciudad
 montón de piedras

III: Ciudad
 entre tus muslos

Si en la primera estrofa, el actor sólo se da a conocer indirectamente, a través de ruidos y en la comparación con el río, en la segunda y tercera se nombra y se relaciona con elementos arquitectónicos (está construida de piedras) y con un cuerpo erotizado. La ciudad se manifiesta como algo difuso-líquido (I: bramar, río), inmóvil-mineral (II: piedras) y corpóreo-animal (III: muslos). Las primeras tres estrofas forman el subsegmento a1. En las estrofas IV y V se introducen dos nuevos actores: la luna, que remite al orden de los valores, y el reloj, símbolo del tiempo. Mientras que la ciudad sólo hace su entrada en la poesía a partir del romanticismo y de la modernidad, la luna y el reloj —investidos de un fuerte significado simbólico— se remontan a nuestra tradición literaria clásica. Las estrofas IV y V forman el subsegmento a2.

En el interior de la parte B, las estrofas VI a VIII (subsegmento b1) se enuncian en discurso directo y se centran en la dimensión del *decir* y del lenguaje:

VI: ¿que dices? dice mi pensamiento
 no sabes lo que dices

VII: Hoy podría decir todas las palabras

VIII: Vuelve a los nombres

En cambio, las últimas dos estrofas (subsegmento b2) empiezan con la enunciación de una verdad *gnómica* que refleja ideas antitéticas o paradójicas: “No pesa el tiempo es pesadumbre” (estrofa IX) y “Los nombres no son nombres” (estrofa X).

La estructura de los dos segmentos principales A y B revela ser, pues, simétrica; si en a1 se manifestaban diferentes modos de *ser* del actor ciudad (todos descalificados), en b1 se muestran tres modos de *decir* (ineficaces). En b2, en cambio, pasamos a un decir eficaz que corresponde a un *gesto* y que se expresa en la *unidad de los contrarios* (estrofa IX); culmina este acto creador en la estrofa final con la resemantización de figuras antes desprovistas de sentido (“el sagrario del cuerpo el arca del espíritu”), gracias a su inserción en un nuevo contexto. La organización textual así establecida, jerárquica y simétrica, se presenta como sigue:

A		<i>versus</i>		B		
actor-ciudad (ella, tú) espacio exterior discurso descriptivo				actor-sujeto “yo” espacio interior discurso directo		
a1	<i>versus</i>	a2		b1	<i>versus</i>	b2
discurso ‘moderno’ (estr. I-III)		discurso ‘tradicional’ (estr. IV-V)		palabra ineficaz (estr. VI-VIII)		palabra poética (estr. IX-X)

Sin embargo, el poema no es un cuerpo fijo o una estatua; para actualizar la estructura *discursiva*, para encaminar el texto hacia un sentido, es preciso “instaurar, entre los enunciados coextensivos de los espacios textuales parciales, relaciones de equivalencia y de transformación semánticas” (Geninasca, 1997: 15. Trad. mía). Esto significa que, cuando pasamos de un segmento textual a otro en el eje sintagmático de la lectura, operamos una transformación, y el nivel jerárquico en el que nos movemos nos indicará la importancia de ésta para la construcción del sentido global. La transformación del sujeto se confi-

gura en cada una de las dimensiones espacial, temporal, figurativa y lingüística, que trataremos en los apartados siguientes.

5. Los espacios y sus objetos

En “Entrada en materia”, las dimensiones tanto espacio-temporal como lingüística se caracterizan, en un primer momento, por la corrupción (física y moral) y se insertan en un discurso polémico. El espacio exterior —predominante en el segmento A del poema— es definido mediante propiedades sensibles aisladas y fragmentadas. Las impresiones perceptivas en la estrofa primera son de tipo *auditivo* (“bramar”, “silbidos”, etc.), *visual* (luminoso: “neón”; cromático: “multicolor”; eidético: “tetas”, “boca”) y *táctil* (“palpan”). El acto visual está implícito en el adjetivo “parpadeantes” y en “guiño” (gestos habituales del ojo en busca de complicidad erótica), mientras que el de oralidad —complementario de la percepción auditiva— viene denotado por “labios” y “boca” (que, además, participan del tacto). Los objetos-fragmentos que se dan a conocer a través de estas impresiones furtivas, están fuertemente erotizados¹⁴ y se caracterizan por una violencia que divide el mundo en dos: el agresor y las fuerzas destructivas, por un lado; la víctima impotente y desamparada, por otro. En tal constelación *polémica*, los “motores” y “latigazos”, “la luz eléctrica y sus navajazos”, así como la “boca carnífera”¹⁵ forman parte de un mecanismo y de un poder anónimo que invaden las zonas más secretas del sujeto, despojándolo así de su identidad. Se trata de un sujeto sin palabra, pues el proceso metafórico/metonímico del que resulta la expresión “labios de la herida” simboliza la inversión del acto de habla: la boca, en tanto que abertura del cuerpo, debería permitir a la voz salir siguiendo

¹⁴ Así, “gatos en celo y pánico de monos” encarnan también esta pasión *animal*, no civilizada o refinada.

¹⁵ Esta expresión remite, por metonimia, a la mítica mujer *devoradora* que, al mismo tiempo, es metáfora de la ciudad.

el sentido natural en la actividad lingüística, esto es, desde dentro *hacia afuera*; en cambio, los “navajazos” del monstruo-ciudad amenazan la integridad del sujeto al penetrar *desde afuera* en el interior de su cuerpo. La violencia puesta en escena en la primera estrofa no procede de fuerzas cósmicas —los dioses y monstruos del discurso mítico— y tampoco funciona como complemento antagónico de las fuerzas creativas. Se basa, por el contrario, en un discurso deshumanizado que pertenece a la sociedad moderna e industrializada, y cuyos valores son el rendimiento económico y la acumulación de bienes materiales.¹⁶ En este discurso, los objetos dejan de *significar*, porque son degradados a su valor de uso, o sea, reducidos a *hacer referencia a* una ganancia o utilidad comercial virtual. La mención de la prostitución (“innumerables tetas”) remite a la comercialización incluso de la pasión erótica. Volvemos a encontrar la misma inversión de sentido *hacia afuera – desde afuera* en los espacios de “el sagrario del cuerpo” y “el arca del espíritu”: para poder revelar, en un momento privilegiado, su secreto, el espacio *sagrado* debería primero permanecer cerrado; sin embargo, sufre la invasión agresiva de la luz artificial, de “los reflectores [que] palpan tus plazas más secretas”, quedando de este modo *profanado*. Con todo ello, en A se evidencia que el actor *yo* forma parte implícitamente del actor “ella/tú”, la ciudad nocturna, y que la relación que mantienen no es un diálogo, sino una relación de dependencia unilateral. En ésta, el *yo* es invadido y englobado por el *otro*: por

¹⁶ Sobre esta decadencia de los valores reflexiona el propio Octavio Paz en su artículo “Ruptura y convergencia” (incluido en *La otra voz*): “La antigua naturaleza desaparece y con ella sus selvas, valles, océanos y montes poblados de monstruos, dioses, demonios y otras maravillas; en su lugar, la ciudad abstracta y, entre los viejos monumentos y las plazas venerables, la terrible novedad de las máquinas. Cambio de realidad: cambio de mitologías. Antes, el hombre hablaba con el universo; o creía que hablaba: si no era su interlocutor, era su espejo. En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él. [...] Descubrimos que estamos solos en el universo. Solos con nuestras máquinas.” (Paz, 1990c: 42).

sus luces y ruidos agresivos, pero también por su discurso “demente tejido de razones”, que “corre por mis arterias / y repica en mis tímpanos” (III: 36 y 37).

Será sólo en el segmento B donde el actor *yo* se constituya en sujeto con voz propia, manifiestándose a través del discurso directo, de verbos conjugados en primera persona (“escribo”, “callo”, “podría decir”, “he de decir”) y del pronombre “yo” que, en la estrofa final, ocurre cuatro veces a comienzo de verso, en mayúscula. Sucesivamente da testimonio de un *querer*, un *poder* y un *deber*, transformándose finalmente en el destinador del hacer poético. Para ello debe abandonar el espacio social de la ciudad y desplazarse hacia otro, cerrado e íntimo. Este gesto configura la transformación principal del sujeto, con la repetición tres veces de la forma verbal “se cierran”.¹⁷ Sin embargo, una vez en su buhardilla, no desaparecen los conflictos para el poeta —que se ha dado a conocer como tal en la estrofa VI—, pero se vuelven palpables y decibles, gracias a un proceso de interiorización que instaura ahora la polémica en la conciencia del “yo”. La búsqueda de un espacio cerrado no significa aquí una limitación o reclusión sino, al contrario, la apertura hacia *otra* dimensión, psíquica, en la que las instancias de la conciencia ética (“el tribunal”) se pelean con el *querer* del sujeto.

En la estrofa VIII se acumulan sustantivos sin nexo visible entre sí y que pueden leerse como una invocación de los nombres en tanto que elementos fundamentales del lenguaje, con los que construir un nuevo edificio poético: es cuestión de “ejes”, de “pared”, “mesa”, “puerta”. Pero estos nombres también parecen identificarse con partes del cuerpo: “anchas espaldas de este mundo / lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo”. La ausencia de verbos, sin embargo, indica la ausencia de un sujeto que construye, o enlaza los elementos-nombres para integrarlos en una estructura dis-

¹⁷ Véase el apartado sobre ‘La organización textual’. En *De la imperfección*, Greimas alude al rito de la “cerradura dogón”, que está ligada a la creencia de que la casa contiene una divinidad protectora de la vivienda (Greimas, 1990: 87-88).

puede o al carnicero para lavarse las manos sangrientas en su agua:

Como un enfermo desangrado se levanta
la luna
sobre las altas azoteas
La luna
como un borracho cae de bruces
Los perros callejeros
mondan el hueso de la luna
pasa un convoy de camiones
sobre los cuerpos de la luna
Un gato cruza el puente de la luna
Los carniceros se lavan las manos
en el agua de la luna

Como todo lo demás, está sometida a la corrupción y a la descomposición. Es significativo que primero aparezca *sobre* la ciudad para luego caer, “como un borracho”, en un charco de agua en la calle, literalmente “venido abajo”, existiendo sólo como reflejo. La luna remite tradicionalmente al orden de los valores, ya que

es propio de las figuras del cielo y de la tierra, más exactamente de las relaciones que mantienen estos espacios ‘primitivos’ entre sí [...], manifestar lo que puede considerarse la primera especificación de un universo de *creencias*, la manera de pensar y de vivir la relación con el orden de los valores. (Geninascá, 1997: 100-101).¹⁸

En este sentido, ilustra el fracaso de los valores trascendentales. Algo parecido ocurre en *Nocturno de San Ildefonso*, un poema posterior de Octavio Paz, donde la luna forma parte de

¹⁸ Véase al respecto el apartado ‘De quelques formes récurrentes du croire’ en el artículo “Du texte au discours littéraire et à son sujet” (pp. 100-102), del que está tomada la cita (la traducción de la cita es mía).

“las constelaciones verdaderas” que, no obstante, son “apenas visibles” detrás del “cielo comercial de los anuncios”:¹⁹

Aparece,
entre tinacos, antenas, azoteas,
columna líquida,
más mental que corpórea,
cascada de silencio:
la luna.
Ni fantasma ni idea:
fue diosa y es hoy claridad errante.

Lo que llama la atención, en ambos casos, es tanto la desmitificación del astro como el enfoque sobre su *calidad* luminosa: la mirada se desplaza de la figura simbólica y humanizada (corpórea) hacia su propiedad de “claridad errante”.²⁰ Desaparece, pues, el objeto, pero —y éste es el deseo del poeta— permanece su calidad, que remite a una totalidad virtual y que contiene la posibilidad de una realización futura. En “Entrada en materia” se ofrece, sin embargo, una visión más pesimista: el objeto tiene un cuerpo, pero éste es maltratado (por los “perros”, “camiones” y “carniceros”); además, ha perdido su calidad luminosa y se compara con “un enfermo desangrado”: la pareja /luz-luna/ es análoga a la de /sangre-cuerpo/, ya que la vitalidad se expresa en este último mediante la sangre que circula por sus venas. El cielo, todavía implícito en el comienzo de la estrofa, es sustituido, en los versos siguientes, por la calle nocturna, espacio de la violencia —el carnicero se asocia a la “boca carnífera” de la estrofa

¹⁹ En *Vuelta* (1969-1975), en la cuarta y última parte del poema (Paz, 1990b: 638).

²⁰ Este desplazamiento de los objetos hacia sus calidades es también característico de la pintura *cubista*, donde los objetos funcionan como mero soporte de propiedades (cromática, eidética, luminosa, etc.). Un procedimiento análogo puede observarse en la estrofa IX, donde “las cosas” no existen fuera del contexto poético —no hay referente extratextual—; más bien se caracterizan por sus atributos (garras, dientes, ojos, uñas) y por el tipo de relación que las une: la paradoja.

cia (“ahora”), por otro. El “ya es hora” de la estrofa V ha de leerse como la interpretación de un signo-índice —referencial por definición—, que sería el sonido de las campanas del reloj, y denota el uso normal y convencional del lenguaje (que responde a la racionalidad *práctica*). El “Ya es hora” de la estrofa VI, sin embargo, equivale a un acto de habla, a una apropiación del tiempo que, de ahí en adelante, será un tiempo poético o *mítico* ajustado al decir del *yo*. El *dar la hora* del primer verso de la estrofa V revela ser en realidad, en la última estrofa, un *comerse el ahora*. El juego dialéctico entre las posiciones objetiva-racionalista y subjetiva-mítica se configura en la particular disposición gráfica del verso partido. La solución al conflicto consiste no tanto en aniquilar al *enemigo*, como en apropiarse de su palabra y darle un nuevo valor. La “hora” de la estrofa V no es la “hora” de la estrofa VI: se trata de una declaración personal (en efecto, suena como una exclamación), que pone fin a viejas creencias —por ejemplo, a la de pensar el tiempo como una línea que progresa y que puede medirse en partes siempre iguales— y que instaura una nueva temporalidad.

Volviendo a la estructura bipartita del poema, los dos tipos de relación con el tiempo que el texto pone en escena en sendos segmentos A y B, pertenecen a las siguientes categorías:

A	versus	B
tiempo objetivo lineal (decadencia) magnitud medible mecánico (“reloj”, v. 54) fijo (“petrificado”, v. 20) tiempo verbal: presente simultaneidad ‘vacía’		tiempo subjetivo circular (“Vuelve...”, v. 88) magnitud que “no pesa” (98) humanizado (personificado, v. 67) tímico (“pesadumbre”, v. 98) t. verbal: presente, indefinido, ‘futuro’ simultaneidad ‘poética’ (ritmo)

Cuando leemos que “un reloj *da* la hora” (A, estr. V: 54), de repente nos parece como si el tiempo fuera *dado* o producido

por un objeto-caja cualquiera; como si los innumerables y multiplicables objetos mecánicos se hubieran apoderado del tiempo, desprovoyéndolo de su fuerza cósmica y su naturaleza originaria. En cambio, con los “Pasos del tiempo que aparece y dice” (B, estr. VI: 67) nos encontramos frente a un tiempo humanizado, que aparece sobre la escena como una persona con voz propia que avanza sobre sus propios pasos: éstos no aluden al *pasar* lineal del tiempo, sino a su *ritmo* (y remiten, pues, a los pies del verso). Por otro lado, el tiempo lineal y medido, en A, fijado en los edificios pétreos de la ciudad, se convierte, en B, en un tiempo que “no pesa” y que de pronto se manifiesta como un estado tímico, de “pesadumbre” (XI: 98). Quizá este sentimiento disfórico corresponda a una actitud nostálgica, resultante de una visión retrospectiva, mientras que la declaración “Yo he de decir”, repetida con insistencia en la última estrofa, implica una visión prospectiva, una proyección del quehacer poético sobre el tiempo futuro.

En cuanto a los tiempos verbales, llama la atención, en la parte A, la reducción al tiempo presente, mientras que en B se introducen también el indefinido (“hicieron”, VII : 81 y 85) y la perífrasis de obligación *haber de+inf.* expresando una acción futura (“he de”, X: 108, 109, 113 y 117). El tiempo presente en A sugiere una simultaneidad con las épocas del pasado, cristalizadas aquellas en los edificios antiguos, mientras que la parte B —al articularse el tiempo en diferentes niveles—, nos introduce en la *historicidad*. La simultaneidad en A no es, pues, creada por una instancia superior (por una intención de un enunciadore), sino que es el resultado de una *nivelación*, por la que todo queda indiferente y plano. En B, en cambio, la concepción del pasado como algo distante del presente, así como la conciencia del sujeto de la otredad (“Babel babel minúscula / otros te *hicieron*”) y de su condición humana (frente a los “venerables *inmortales*”), es decir, la imperfección y la carencia, aparecen aquí como el fundamento mismo sobre el que la creación poética se realiza.

Se nos da a conocer, en la estrofa IX (que cito en el apartado sobre el espacio), como *otra* simultaneidad, distinta de la primera y regida por leyes que establecen relaciones secretas entre cosas o ideas alejadas (en el tiempo, en el espacio, en el pensamiento, etc.), y que las acercan o reúnen en la *imagen poética*.²² Esta imagen se nos revela no sólo en el nivel semántico, sino también —y simultáneamente— en el *ritmo* auditivo (el sonido de las palabras) y visual (la disposición tipográfica). El momento en que captamos esta imagen en sus ritmos (y las leyes subyacentes a esta puesta en relación) corresponde justamente al *placer estético*, a la vez patémico e intelectual. Del mismo modo que lo sagrado tenía que encerrarse para poderse revelar, la visión simultánea tiene que insertarse en una temporalidad para expresar su *significado* específico dentro del contexto del poema. La simultaneidad de la ciudad en A es, en realidad, una atemporalidad y sólo *hace referencia* a una realidad extratextual, es decir, a la megalópolis de nuestra época, mientras que en la estrofa IX de la parte B se propone una nueva visión del mundo, subjetiva y poética: la *unidad de los contrarios* en el oxímoron y el lenguaje como acto performativo en el que *decir* y *hacer* son uno.

8. La imagen final

En la imagen final se reproducen literalmente dos líneas de la estrofa inicial, que ya comentamos brevemente con respecto a los efectos de *cierre*: “el sagrario del cuerpo el arca del espíritu”. Pero hay más en este verso *partido*: no significa lo mismo en las situaciones inicial y final, del mismo modo que nuestra *visión* tampoco sigue siendo la misma antes de emprender y después de terminar la lectura del poema. ¿Cómo se transforma,

²² Según la teoría de la imagen formulada por Pierre Reverdy en *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits*, 1917-1926 (París: Flammarion, 1975), y en *Cette émotion appelée poésie*, 1932-1960 (París: Flammarion, 1974).

pues, el sentido de lo que es lingüísticamente idéntico? Por un lado, esta conversión está ligada al saber que adquirimos en la lectura de las estrofas precedentes; por otro, al contexto inmediato en el que el verso se inserta.

Las dos partes o hemistiquios muestran, en el interior del verso, una estructura métrica (heptasílabos) y morfosintáctica paralela: artículo determinado y sustantivo singular, seguidos de la preposición *de* (fundida con el artículo *el*) y un sustantivo masculino singular. Semánticamente, los primeros elementos son figuras espaciales englobantes y pertenecen al ámbito de lo *sagrado* (el arca evoca el “arca de la Alianza”), mientras que los segundos elementos son antitéticos y complementarios; el cuerpo y el espíritu (o alma) son, en “todas las civilizaciones”, los dos componentes —complementarios— que constituyen al *hombre*. Si en la tradición cristiana, este diálogo se inclinó a dar preferencia al alma, en detrimento del cuerpo, en la edad moderna pasa lo contrario: ahora es el aspecto material que predomina sobre el espiritual.²³ Sea como fuere, esta disposición antitética conduce a la homologación siguiente: *sagrario* : *cuerpo* : : *arca* : *espíritu* (el sagrario es al cuerpo lo que el arca al espíritu). Sin embargo, creo que tal lectura es válida sólo para la situación *inicial* (estrofa I), que satisface un interés basado en la racionalidad inferencial o *práctica*. Ésta se contentaría con ver confirmado, en las dos figuras que aparecen como una *totalidad aditiva* —se comparan a “plazas [...] secretas” (en plural)—, un saber *estereotipado* sobre el mundo, mientras que la curiosidad inherente a la racionalidad *mítica* buscaría encontrar un sentido poético o semi-simbólico.

²³ A propósito de la relación entre cuerpo y alma, Octavio Paz afirma en *La llama doble*, que “Todas las civilizaciones han conocido el diálogo —hecho de conjunciones y disyunciones— entre el cuerpo y el no-cuerpo (alma, psiquis, *atman* y otras denominaciones). Nuestra cultura es la primera que ha pretendido abolir ese diálogo por la supresión de uno de los interlocutores: el alma. [...] el cuerpo se ha convertido más y más en un mecanismo [...] La inquietante ascensión de la máquina como arquetipo del ser humano dibuja una interrogación sobre el porvenir de nuestra especie.” (Paz, 1993: 199).

El cuerpo y el espíritu, ¿son realmente los elementos englobados respectivamente por el sagrario y el arca? Y estos espacios, ¿están realmente separados el uno del otro? Inducidos por la hipótesis de una transformación principal entre A y B, que implica la inversión de los valores y que el texto parece confirmar hasta aquí, nos preguntamos si sería posible otra lectura del verso final distinta de la ofrecida para la estrofa inicial. La preposición *de*, que normalmente indica una relación de *pertenencia* o posesión, ¿no podría también apuntar a una relación *sinecdóquica*, de modo que las figuras espaciales (sagrario, arca) designarían una *calidad* del objeto (cuerpo, espíritu)? Nada impide entender la relación entre el sagrario y el cuerpo como ‘lo que hay de sagrado en el cuerpo’, y la relación entre el arca y el espíritu como ‘lo que hay de arcaico (o arquetípico) en el espíritu’. Y ¿qué ocurre entonces con la tradicional separación cristiana del alma (o espíritu) y del cuerpo? Podemos suponer también aquí un desplazamiento del sentido: la separación de “sagrario” y “arca”, expresada tanto en el nivel del enunciado (son dos figuras diferentes y separadas) como en el nivel de la enunciación (el verso se distribuye en dos líneas), puede leerse —dado que ambos espacios pertenecen al ámbito de lo *sagrado*— como una relación de *identidad* o, incluso, *sinecdóquica* (del tipo englobado/englobante). Tanto la lectura de la estrofa precedente como las afirmaciones de Octavio Paz en “La otra orilla”, nos parecen confirmar esta hipótesis, al mismo tiempo que se expresan sobre el sentido de la *unidad de los contrarios*, puesta en escena en la estrofa IX:

Lo divino afecta de una manera acaso aún más decisiva las nociones de espacio y tiempo, fundamentos y límites de nuestro pensar. La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. (*El arco y la lira*, 1986: 126)

Si nos remontamos en la tradición literaria hasta los relatos bíblicos, vemos que allí, el arca es el receptáculo que contiene las *tablas de la ley* (los mandamientos), o sea, la palabra escrita de Dios, y que es un espacio situado en el interior del sagrario o tabernáculo, que en aquel remoto tiempo era una tienda. Traduciendo esta imagen *originaria* a un nivel metapoético, podemos decir que el “cuerpo” en el poema de Octavio Paz, en tanto que sagrario o tabernáculo, configura la superficie, la forma exterior y sensible del poema, mientras que “el arca del espíritu”, englobada por aquel, constituye el *sentido* interior.²⁴ O dicho de otro modo: el decir poético —el espíritu entendido como soplo divino, como inspiración— se manifiesta en las palabras, y las palabras remiten, a su vez, al decir poético.

Por lo que respecta al contexto inmediato del verso, que también determina su significado, hay que señalar que en la situación *inicial*, éste queda enmarcado por dos versos que expresan, respectivamente, la idea de una transgresión agresiva (“los reflectores palpan tus plazas más secretas”) y de una violencia sufrida (“los labios de la herida”). En cambio, en la situación *final*, el sujeto del verso precedente se yergue en portavoz del espacio sagrado, asumiendo plenamente la misión de poeta, que será la de *decir*, con sus palabras precarias y humanas, *lo indecible* y divino:

Yo he de decir lo que dicen
el sagrario del cuerpo
el arca del espíritu

Consciente de que lo *sagrado* nunca se revela del todo, nunca se *realiza* plenamente, el poeta afirma, no obstante, su *deber* y

²⁴ En el diccionario de María Moliner figura incluso la expresión *arca del cuerpo*, que designa el “Tronco del cuerpo humano”, en la que la fusión de ambas partes sería perfecta.

su voluntad de “decir lo que dicen” las cosas, de actualizar continuamente lo sagrado en su labor poética.²⁵

9. El decir del poeta

La palabra se manifiesta en el poema en dos niveles: en el del enunciado y en el de la enunciación. Si en el plano del contenido se representa en relación con los diferentes actores y discursos, en el plano de la expresión se da a conocer a través de los medios específicamente poéticos que constituyen el texto-poema. En “Entrada en materia” la palabra está presente como voz que se articula, pero también es objeto explícito de reflexión. Así, la ciudad se expresa mediante el “Bramar de motores”, los “silbidos”, el “chirriar de frenos” y las “algarabías” (I: 1-3),²⁶ que no llegan a constituir un lenguaje inteligible; es identificada con el “mal sin nombre” (II: 24) y su “discurso” se califica de “demente” (III: 35). El actor “yo” de la segunda parte del poema, en cambio, testimonia cierta competencia lingüística —aunque al principio precaria— por el hecho de *escribir, callar, decir y borrar* (VI: 65-74), actividad que traduce el diálogo con las voces de su conciencia. Las palabras —y el lenguaje mismo— se transforman en objetos corpóreos y sensibles: “regresan a su sitio las palabras”, “el español artrítico” (VI: 61 y 75); “un rascacielos de erizadas palabras”, “palabras que se desmoronan” (VII: 77 y 87); “los nombres ejes”, “Nombres vidrio” (VIII: 88 y 91). Si la estrofa VI traduce la lucha con las instancias evaluadoras de su conciencia, en la siguiente el poeta parece

²⁵ Ramón Xirau destaca dos aspectos centrales en la poesía de Octavio Paz, el ritmo y la imagen: “Habremos de ver cómo [...] nos han de llevar al meollo mismo de la poesía y, especialmente, de la poesía de Octavio Paz: el retorno a los orígenes, a la inocencia, a la recuperación de la mitad perdida, al amor y lo sagrado.” (Xirau, 1993: 91).

²⁶ “Algarabías” se define en María Moliner como “Lenguaje o escritura ininteligible”, y como “Alboroto. Ruido producido por gritos y voces confusas y estridentes.”

salir vencedor del conflicto, ya que “Hoy podría decir todas las palabras”. Pero, en realidad, entra en un nuevo diálogo, esta vez con “los maestros” y “los venerables inmortales” que “te hicieron lengua de los hombres / galimatías” (VII: 82-85), para, finalmente, rechazar el modelo de Babel, aquella ciudad bíblica —“monumento grandioso incoherente” (v. 79)— cuyas pretensiones megalómanas la llevaron a la confusión de los lenguajes.²⁷ Tampoco los “nombres”, estos signos que hacen referencia a una realidad objetiva, encarnan la palabra poética a cuya búsqueda se ha lanzado el sujeto; no le abren la “puerta puerta condenada” (VIII: 96) y revelan ser “verdades desfondadas” (v. 97). En la conclusión final, el sujeto descalifica esta función *referencial* del lenguaje, que se limita a designar las cosas del mundo en vez de decirlas: “Los nombres no son nombres” y “no dicen lo que dicen”; con ello sostiene que los significantes nunca llegarán a ser idénticos a sus significados o a sus referentes extralingüísticos, como pretende la racionalidad *práctica*. El compromiso poético consiste en afirmar la voluntad de “decir lo que no dicen” los nombres, y de “decir lo que dicen” las cosas (“piedra”, “ira”, “pánico”, etc.), o sea, de colmar esta laguna del lenguaje cotidiano y utilitario para que el mundo vuelva a *significar*.

Y es justamente en la estrofa que *no* nombra el *decir*, en la que éste se nos revela: la estrofa IX efectúa un salto del enunciado a la enunciación y, con ello, hacia la dimensión performativa del lenguaje. Los medios poéticos específicos que condicionan la transformación del *decir* en un *hacer* son:

a) en el nivel semántico: la imagen poética, en la que se reúnen los contrarios;

b) en el nivel métrico: el ritmo y la prosodia, que ponen en diálogo las unidades equivalentes del verso o de la estrofa;

²⁷ La idea de Babel se condensa en la palabra “galimatías”, que significa: “Jergonza. Lenguaje incomprensible por la confusión de las palabras o de las ideas.” (María Moliner).

c) en la disposición tipográfica: la articulación del texto en estrofas y del verso en dos hemistiquios, distribuidos en dos líneas (el verso *partido*);

d) en el nivel estructural: la organización del texto en unidades semánticamente equivalentes, dentro de una estructura jerárquica, que finalmente nos permite leer el texto como una serie de transformaciones del sujeto.

En la visión que nos ofrece “Entrada en materia”, la labor del poeta consistiría en hacer coincidir los diferentes niveles de sentido; en hacer confluír las diversas voces del texto en una sinfonía, evocando en nosotros el sentimiento de lo sagrado. La experiencia estética nos permitiría entonces confundirnos, durante un breve momento, con el *otro*, que es el cuerpo-poema.²⁸ En tanto que voluntad e imposibilidad de decir lo indecible, el poema mismo es un objeto sagrado. Así lo afirmaba ya Hölderlin en aquellos inolvidables versos:²⁹

El alma que no obtuvo en vida derecho / divino, tampoco abajo descansa en el Orco; / pero si un día alcanzó lo *sagrado*, aquello / que es caro a mi corazón, el *poema*, // bien venido entonces, oh silencio del reino de las sombras.

²⁸ Para Octavio Paz la experiencia estética es un “sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia. Es la dimensión pánica de los antiguos, el *furor* sagrado, el entusiasmo: recuperación de la totalidad y descubrimiento del yo como totalidad dentro del Gran Todo.” (Paz, 1993: 217). En este sentido hay que leer también el verso “pánico risa pánico” (X: 112), que contrasta con el “pánico de monos” de la estrofa inicial (I: 10), de naturaleza puramente instintiva.

²⁹ Del poema “An die Parzen/ A las Parcas” (trad. Luis Cernuda. Madrid, Visor, 1985: 35. El subrayado es mío). “Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht / Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht; / Doch ist mir einst das *Heilige*, das am / Herzen mir liegt, das *Gedicht*, gelungen, // Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!”.

Bibliografía

- DORRA, Raúl (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés.
- FEIN, John M. (1992). *Toward Octavio Paz. A Reading of his Major Poems 1957-1976*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- GENINASCA, Jacques (1997). *La parole littéraire*. Paris: PUF.
- GIMFERRER, Pere (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama.
- GREIMAS, A.-J. (1990). *De la imperfección*. México: FCE (trad. Raúl Dorra).
- PAZ, Octavio (1962/1990a). *Salamandra*. México: Joaquín Mortiz (1962 con la primera versión de “Entrada en materia”; y 1990 con la segunda y última versión).
- (1988). “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Primeras letras* (1931-1943), ed. Enrico Mario Santí, 291-303. México: Vuelta.
- (1986). *El arco y la lira*. México: FCE. (Primera edición 1956).
- (1987). *Arbol adentro*. Barcelona: Seix Barral.
- (1990b). *Vuelta*. Barcelona: Seix Barral. (Primera edición 1976).
- (1990c). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.
- SCHÄRER, Maya (1989). *Octavio Paz: trayectorias y visiones*. México: FCE.
- SEABROOK, Roberta (1971). “La Poesía en Movimiento: Octavio Paz”, *Revista Iberoamericana* 37, n° 74, 161-175.
- XIRAU, Ramón (1993). *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. México: El Colegio Nacional (“Octavio Paz y los caminos de la transparencia”, 89-141).
- YURKIEVICH, Saúl (1982). “Octavio Paz, indagador de la palabra”, en *Octavio Paz*, ed. Pere Gimferrer, 96-117. Madrid: Taurus.

Apéndice

Entrada en materia

Octavio Paz

- I: Bramar de motores
 río en crecida
 silbidos latigazos
 chirriar de frenos
 algarabías
 El neón se desgrana
 la luz eléctrica y sus navajazos
 5 Noche multicolor
 ataviada de signos
 letras parpadeantes
 obsceno guiño de los números
 Noche de innumerables tetas
 y una sola boca carnicera
 10 gatos en celo y pánico de monos
 Noche en los huesos
 noche calavera
 los reflectores palpan tus plazas secretas
 el sagrario del cuerpo
 el arca del espíritu
 los labios de la herida
 15 la boscosa hendidura de la profecía
- II: Ciudad
 montón de piedras
 en el saco del invierno
 Crece la noche
 crece su marea
 torres ceñudas con el miedo al cuello
 20 casas templos rotondas
 tiempo petrificado
 graves moles de sueño y de orgullo
 el invierno las marca con sus armas crueles
 piedras comidas hasta el hueso

- por el siglo y sus ácidos
 el mal sin nombre
 25 el mal que tiene todos los nombres
 clavado
 enquistado
 hasta el meollo del hierro
 y las ciegas junturas de la piedra
- III: Ciudad
 entre tus muslos
 un reloj da la hora
 demasiado tarde
 30 demasiado pronto
 En tu cráneo
 pelean las edades de humo
 en tu cama
 fornican los siglos en pena
 Ciudad de frente indescifrable
 memoria que se desmorona
 35 tu discurso demente
 tejido de razones
 corre por mis arterias
 y repica en mis tímpanos tu sílaba
 tu frase inacabada
- IV: Como un enfermo desangrado se levanta
 40 la luna
 sobre las altas azoteas
 La luna
 como un borracho cae de bruces
 Los perros callejeros
 45 mondan el hueso de la luna
 Pasa un convoy de camiones
 sobre los cuerpos de la luna
 Un gato cruza el puente de la luna
 Los carniceros se lavan las manos
 50 en el agua de la luna

La ciudad se extravía por sus callejas
se echa a dormir en los lotes baldíos
la ciudad se ha perdido en sus afueras

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

VI: Ya es hora
las ventanas se cierran
60 los muros se cierran las bocas se cierran
regresan a su sitio las palabras
ahora estamos más solos
La conciencia y sus pulpos escribanos
se sientan a mi mesa
65 el tribunal condena lo que escribo
el tribunal condena lo que callo
Pasos del tiempo que aparece y dice
¿qué dice?
¿qué dices? dice mi pensamiento
70 no sabes lo que dices
trampas de la razón
crímenes del lenguaje
borra lo que escribes
escribe lo que borras
75 el haz y el envés del español artrítico

VII: Hoy podría decir todas las palabras
un rascacielo de erizadas palabras
una ciudad inmensa y sin sentido
un monumento grandioso incoherente
80 Babel babel minúscula

otros te hicieron
los maestros
los venerables inmortales
sentados en sus tronos de casajo
85 otros te hicieron lengua de los hombres
galimatías
palabras que se desmoronan

VIII: Vuelve a los nombres
ejes
anchas espaldas de este mundo
90 lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo
Nombres
vidrio mirada congelada
pared máscara de nadie
libros de frente despejada
hinchada de razones enemigas
95 mesa servil a cuatro patas
puerta puerta condenada
Nombres
verdades desfondadas

IX: No pesa el tiempo
es pesadumbre
No están las cosas en su sitio
100 no tienen sitio
No se mueven
y se mueven
echan alas
echan raíces
garras dientes
tienen ojos y uñas uñas uñas
Son reales son fantasmas son corpóreas
105 están aquí
son intocables

X: Los nombres no son nombres
no dicen lo que dicen

Yo he de decir lo que no dicen

Yo he de decir lo que dicen

110 piedra sangre esperma

ira ciudad relojes

pánico risa pánico

Yo he de decir lo que no dicen

promiscuidad del nombre

115 el mal sin nombre

el nombre de los males

Yo he de decir lo que dicen

el sagrario del cuerpo

el arca del espíritu