

# IMÁGENES DE LA HISTORIA EN LA OBRA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ<sup>52</sup>

Ramón CAO MARTÍNEZ. Ourense.

Parecería, en una primera lectura, como si la obra poética de Octavio Paz estuviese centrada en la reviviscencia de un instante místico, epifánico, en el que –habiendo cesado de fluir el tiempo– la realidad se volviese transparente y revelase su secreto. Sin embargo, ese presente eterno –en el que el mundo se resuelve en diafanía– sobrenada como una isla asediada por las amenazas del tiempo. La historia irrumpe, bruscamente en ocasiones, quebrando los tenues paréntesis de videncia mágica. En efecto, toda la poesía del Nobel mexicano<sup>53</sup> –calificada en alguna ocasión como “poesía arcádica”– se halla atravesada por numerosas referencias a hechos y personajes históricos, recientes y remotos. También, por menciones a ciudades, monumentos y objetos artísticos y artesanales en los que parece sedimentarse el esfuerzo y la creatividad de las diversas

---

<sup>52</sup> La presente comunicación no es sino el esbozo parcial de un estudio sobre la visión de la historia en la obra de Octavio Paz. De modo provisional me ciño ahora a uno de los dos hemisferios que constituyen la obra de nuestro autor –el representado por los poemas–; ello obedece –desde luego– a las obvias limitaciones de espacio y tiempo, pero sobre todo a razones de método y estrategia. Tengo en cuenta la fascinación que sobre el lector de los poemas de Paz tiende a ejercer su poética y que desemboca, generalmente, en una lectura de la poesía del mexicano en los términos propuestos en su obra ensayística. Se trata, pues, de un ejercicio de distancia crítica ante una obra con un elevado poder de seducción. No paso por alto, a este propósito, las lucidas advertencias de Enrico Mario SANTI (1987), quien nos advierte sobre los arduos problemas metodológicos que entraña la lectura de una obra tan vasta y compleja como la de Paz, respecto a la cual aún está por esclarecer la relación entre los dos discursos que la constituyen: el creativo y el crítico.

Dadas las características de este trabajo, reduzco a unas breves referencias finales el aparato bibliográfico. En él, las fechas –cuando se trata de obras traducidas al castellano– aluden a edición de la versión española que he utilizado en cada caso.

<sup>53</sup> Salvo indicación en contra, citaré los poemas –señalando la página– por Octavio PAZ (1979): *Poemas (1935-1975)*. En el caso de la poesía posterior me referiré a PAZ (1987): *Árbol adentro*. Abrevio este último título con las siglas AA. Indicaré el poemario original al que pertenecía cada texto de los incluidos en *Poemas* con las siguientes abreviaturas: LBP (*Libertad bajo palabra*), S (*Salamandra*), LE (*Ladera Este*), MG (*El mono gramático*), PC (*Pasado en claro*) y V (*Vuelta*).

generaciones humanas. Todo ocurre, pues, como si una corriente subterránea de preocupación histórica recorriese de punta a cabo la obra entera de nuestro autor, contrapunteando su innegable tendencia “mística”. En las páginas que siguen me propongo explorar –siquiera parcialmente– cómo se modula esa preocupación histórica en la poesía de nuestro autor.

En su meditación sobre la historia, Paz –no olvidemos que la suya es una poesía de fuerte componente “intelectual”– formula ocasionalmente asertos más o menos abstractos, adoptando en tales casos un tono predominantemente conceptual<sup>54</sup>. Con más frecuencia, echa mano del lenguaje figurado para expresar su modo de ver la historia, empleando –entre otros recursos– abundantes comparaciones, metáforas y símbolos. Y, siempre, deja traslucir un determinado temple afectivo (sentimientos, estados de ánimo, valoraciones, actitudes, etc.) en relación con el modo de enfrentarse con la historia. Nuestra aproximación al tema –que atiende de modo preferente al segundo de los aspectos mencionados– pretende examinar algunas de las imágenes recurrentes que Paz emplea en su poetización de la historia. Como las plasmaciones imaginarias de nuestro poeta no son un conjunto desordenado, sino que constituyen una suerte de cosmos, mostraré como se organizan tales imágenes en torno a tres haces mutuamente interrelacionados: la ciudad (1), la palabra (2) y el camino (3).

## 1. CIUDAD

La temática de la ciudad –motivo esencial de la poesía contemporánea– atraviesa la obra de nuestro autor, que en buena parte puede considerarse como una poesía de la urbe. La ciudad como pasado que pervive y como cambio permanente, constituye una viviente lección de historia y ella misma se convierte en metáfora de la historia<sup>55</sup>.

Hay un poema del libro *Vuelta* en el que se expone con plena evidencia la estrecha relación entre Historia y Ciudad. Así, en *A la mitad de esta frase...* (V:602-606) se propone una identificación entre la historia biográfica, individual, y la historia de la ciudad y, a su vez, entre ésta y la Historia propiamente dicha: “Mi historia no es mía: / sílaba de esa frase rota / que en su delirio circular / repite la ciudad, repite. / Ciudad, mi ciudad, / estela afrentada, / piedra deshonrada, / nombre escupido. / *Tu historia es la Historia.*” (605).

<sup>54</sup> Así, por ejemplo, en *Nocturno de San Ildefonso* (V) se afirma que “la historia es el error”(635).

<sup>55</sup> Los sonetos de *Crepúsculos de la ciudad* (LBP:72-76) o poemas como *Entrada en materia* (DH:311-315), *Repeticiones* (316-317) y *Noche en claro* (S:349-353) así como los textos mayores del libro *Vuelta-Vuelta* (597-602), *A la mitad de esta frase* (602-3) y *Nocturno de San Ildefonso* (629-639)–constituyen algunas muestras de esta recurrencia temática.

Una vez constatada –en el poema aducido– la equivalencia entre ambos conceptos, resulta casi inevitable leer en filigrana en los “poemas de ciudad” de nuestro autor otras tantas descripciones de la historia. Esta lectura resulta particularmente pertinente en el caso de los textos mayores de la sección “Ciudad de México”, dadas las estrechas relaciones intertextuales que entre ellos mantienen<sup>56</sup>.

Véamos, por ejemplo, cómo ocurre esto en *Nocturno de San Ildefonso*. En este caso, el poeta –al contemplar la Ciudad de México– descubre la pervivencia del pasado histórico plural de la ciudad. Así, la huella de la arquitectura colonial española –ejemplificada en el colegio de San Ildefonso– constituye un pasado viviente. Pasado que aflora gracias a la virtud vivificante de la noche, hora propicia a la emergencia de lo reprimido. Los muros –cosmos y tiempo solidificados– se humanizan, respiran, son cuerpo. Estas metamorfosis de la piedra –historia acumulada– operadas por la acción benéfica de la noche provocan un recuerdo, una visión de la ciudad ideal del comienzo:

*Estas calles fueron canales.  
Al sol,  
las casas eran plata:  
ciudad de cal y canto,  
luna caída en el lago.  
Los criollos levantaron,  
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,  
otra ciudad  
–no blanca: rosa y oro–  
idea vuelta espacio, número tangible.  
La asentaron  
en el cruce de las ocho direcciones,  
sus puertas  
a lo invisible abiertas:  
el cielo y el infierno. (631-2)*

La ciudad evocada en el fragmento anterior son dos: por un lado, la ciudad prehispánica, azteca, México-Tenochtitlán; y, por otra parte, la ciudad virreynal, colonial, la capital de Nueva España. Pasado plural, por lo tanto: “Ciudades de la ciudad”.

<sup>56</sup> En efecto, el hablante lírico de todos estos textos es alguien que, tras larga ausencia, retorna a la ciudad de su infancia y mocedad. Caminando por ella o simplemente contemplándola desde su ventana en la noche, percibe apenado las transformaciones que han sufrido la ciudad y su entorno –el Valle de México–. Al hilo de este paseo y contemplación, la persona poética enlaza su reflexión sobre las metamorfosis de la ciudad con una meditación sobre la propia trayectoria vital y sobre la historia.

A la ciudad precortesiana, se alude —en los cinco primeros versos del fragmento— de un modo escueto, pero rico en sugerencias, con sólo tres pinceladas (agua, sol, luna). Los versos 6 y 7 del fragmento establecen la transición al segundo pasado: la capital de Nueva España. Transición que descubre la ruptura existente entre ambas ciudades: la superposición entraña un ahogamiento<sup>57</sup>, ya que la ciudad nueva ha sido construida sobre la negación del pasado. Y, sin embargo, este hecho no merece una valoración absolutamente negativa. Podemos ver, al contrario, cómo se recurre a imágenes míticas para encarecer la fundación de la nueva ciudad de México. Así, los cinco versos finales del fragmento utilizan el motivo mítico del Centro. Si ya los mexica fundaron la ciudad de México Tenochtitlán en el ombligo del lago de la luna, lugar señalado por el augurio de su dios Huitzilopochtli y rodeado de prodigios, los criollos al levantar la ciudad nueva sobre las ruinas de la anterior siguieron haciéndolo en un lugar sagrado. La edificaron en el centro del mundo y —por eso mismo— abierta al trasmundo. En el lugar donde los tres niveles cósmicos se comunican permitiendo el paso de uno al otro, en la mismísima *axis mundi*: origen de lo creado y ubicación del paraíso<sup>58</sup>.

Señalemos que tanto la velada alusión al arquetipo trascendente de la ciudad, como el manifiesto uso del motivo mítico del centro sirven para presentar la fundación de la ciudad no como una tarea puramente profana sino como una empresa religiosa de “cosmización” del caos, de consagración del espacio<sup>59</sup>.

Confrontemos ahora las observaciones precedentes con una relectura del poema *Vuelta*. En este texto, un yo itinerante va descubriendo a diversa luz —mediodía, noche, alba— el caos urbanístico y arquitectónico de la ciudad sin

<sup>57</sup> Se utilizan en filigrana dos datos históricos para evocar el citado proceso: los trabajos de drenaje, a partir de los cuales se construye la “otra ciudad”, y la evangelización con su política de ruptura con la religiosidad indígena. Estos dos hechos se presentan como un proceso de represión del pasado. En efecto, las palabras “enterrado” y “cegado” arrastran en el vocabulario poético de Paz unos significados secundarios y unas connotaciones cargados de negatividad. Por otro lado, la coordinación de ambos sintagmas —“el canal cegado y el ídolo enterrado”— permite un trasvase de propiedades y un contagio semántico de ambos: es, en definitiva, el agua sagrada, el agua de la vida la que ha sido sepultada.

<sup>58</sup> La ciudad criolla fue construida según la canónica mítica en el *axis mundi* y, en aplicación de los preceptos de Vitrubio, “en el cruce de las ocho direcciones”. En el tratamiento que se da a este motivo en nuestro poema descubrimos algunos rasgos propios de un elemento del lenguaje mítico, el Símbolo del Centro, al que Mircea ELIADE ha dedicado numerosos análisis. Paz, en un momento ya lejano de su obra ensayística ha teorizado sobre la función de este símbolo (1972:187-8). Por lo demás, la ciudad —medida materializada, proporción encarnada— obedece a un diseño trascendente, a un arquetipo o prototipo sagrado. Baste pensar en las sugerencias platónicas que en el contexto del fragmento puede despertar la palabra *idea*; recuérdese que tanto la República de Platón, como la Jerusalén bíblica —vetero y neo testamentaria— se ajustaban, según nos recuerda M.ELIADE (1974b: 25-62; 1974a: vol. II 149-170), a un patrón, doble o modelo celeste.

<sup>59</sup> El tratamiento mitificador que reciben los datos —esencialmente históricos— que sirven de base para esta poetización evoca de algún modo el clima entre utópico y milenarista, en el que se desarrollaron las iniciales empresas criollas. Advirtamos, el aura sagrada con que se describe la ciudad: será una de las claves que nos permitan descubrir su posterior degradación.

alma. El paseo se transforma, por momentos, en descenso a los infiernos, en pesadilla y la ciudad, en algo monstruoso. Unas páginas de periódico, arrastradas por el viento, llevan al poeta a reflexionar de este modo:

*Escrituras hendidas*  
*lenguajes en añicos*  
*se quebraron los signos*  
*atl tlachinolli*  
*se rompió*  
*agua quemada*  
*No hay centro*  
*plaza de congregación y consagración*  
*no hay eje*  
*dispersión de los años*  
*desbandada de horizontes*  
*Marcaron a la ciudad*  
*en cada puerta*  
*en cada frente*  
*el signo \$ (600-601)*

El pasaje desempeña un papel central en la arquitectura del poema. Tras el viaje nocturno que ha descubierto el carácter desarticulado, inconexo y corrompido de la ciudad, sobreviene la reveladora luz del alba que desvela el origen del mal.

Todo se explica, a partir de la quiebra de la palabra primordial y de la ruptura de la imagen de fundación de la Ciudad de México. Esta fragmentación trae consigo la pérdida del centro, en torno al cual se había construido y “consagrado” la ciudad. La carencia de centro alude, en una primera lectura, al desastre urbanístico de la moderna megápolis, conjunto desarticulado y amorfo que aísla e impide la vida fraternal. En segundo lugar, la ausencia de centro sugiere la caída del significado, el hundimiento del sentido, la pérdida del hombre en un mundo que es un caos y en el que la vida se torna laberinto absurdo. Es la quiebra de todo el universo simbólico, metafísico y axiológico que ha sustentado el vivir humano la que aquí aparece aludida<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> La ausencia de centro apunta “a una falta de ser y, en último término, a la muerte de Dios.” (SCHÄRER-NUSSBERGER 1989:75). *Centro* es, en efecto, una palabra-clave del léxico poético de Paz. Un repaso de sus poemas nos permite asociar tal término con la inmovilidad del éxtasis asediada por el movimiento, con la plenitud luminosa del mediodía, el núcleo profundo de la realidad, el ámbito originario al que es preciso retornar, el espacio consagrado de las hierofanías, el amor y, en fin, Dios.

El fragmento examinado consiste, pues, en una peculiar reelaboración del mito de la caída o degradación a partir de un originario estado de plenitud. Sin embargo, tras la elaboración mítica, aún se perci-

La historia, pues, aparece en este poema como degradación y descentramiento de la ciudad –informe y caótica–, provocados por la quiebra de la palabra primordial. Así, la ciudad –y, por tanto, la historia– se nos muestra como un discurso inconexo, fragmentado y carente de significación. Vemos, así, cómo la lectura conjunta de los dos poemas citados (*Nocturno de San Ildefonso* y *Vuelta*) permite entender la evolución de la “Ciudad/Historia” como desencantamiento, desacralización y, aun, profanación de una realidad originaria. La historia aparece, en suma, como pérdida de un centro sagrado y silenciamiento de un pasado plural<sup>61</sup>.

## 2. PALABRA, FRASE, DISCURSO.

Según acabamos de ver, la ciudad contemporánea (y, como ella, la historia) es un cosmos degradado en caos, un universo roto. A la vez, es un discurso quebrado: “Ciudad / montón de palabras rotas” (V:600). De ambos aspectos se hace eco el poeta:

*y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace  
añicos al llegar a mi sien,  
toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente a  
fuente, piedra a piedra, toda la noche  
sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la  
ciudad habla dormida por mi boca  
y es un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudo  
de aguas y piedra batallando, su historia. (El río: 252)*

La escritura del poeta –trasunto del discurso de la ciudad y metáfora de la historia– es, como ambas, fragmentaria, inacabada, incoherente:

*No hay fin ni principio:  
estoy en la pausa,  
no acabo ni comienzo,  
lo que digo  
no tiene pies ni cabeza.  
[...]*

---

ben con suficiente nitidez dos datos históricos: de un lado, la quiebra de la religiosidad indígena –y, más en general, el proceso de desacralización–; y, por otra parte, las consecuencias (urbanísticas, morales, etc.) de la adopción de un determinado modelo de desarrollo. Para todo lo precedente me apoyo en mi estudio inédito del poema *Vuelta*, recogido parcialmente en R.CAO (1981).

<sup>61</sup> Otros poemas de la serie –que ahora no es posible examinar– nos muestran a la Historia como desmitificación del origen y –simultáneamente– mitificación del futuro, como “desencantamiento” del cosmos y “endiosamiento” de las ideologías, como degradación de la naturaleza y barbara violencia ejercida sobre otros seres humanos. Véase, a este respecto, *Petrificada petrificante*.

*Nadie ha ido allá,  
 nadie  
 ha abierto los párpados de la piedra del tiempo,  
 nadie  
 ha oído la primera palabra,  
 nadie oirá la última,  
 la boca que la dice habla a solas,  
 nadie  
 ha bajado al hoyo de los universos,  
 nadie  
 ha vuelto al muladar de soles.*

La historia es vista aquí de un doble modo. En primer término, como un texto (o un poema) a la mitad del cual invadiese un gran desconcierto<sup>62</sup> al carecer el poeta (o lector) de la perspectiva de comienzo y fin; texto continuo, indefinido, des-orientado y, por tanto, ininteligible<sup>63</sup>. En segundo lugar, como un discurso sin destinatario y acaso sin emisor personal, como soliloquio del universo. La vivencia de la historia así poetizada es la de la pausa “a la mitad de esta frase”<sup>64</sup>, la del significado inaccesible o, incluso, la del sinsentido<sup>65</sup>. No hay ni principio ni fin, ni alfa ni omega, ni linealidad ni misterio de la historia.

*Palabras sin sombra.  
 No las oímos, las negamos,  
 dijimos que no existían:  
 nos quedamos con el ruido.*

<sup>62</sup> “A la mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, todo me abandona, / no hay nadie a mi lado, ni siquiera esos ojos que desde atrás contemplan lo que escribo, / no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni fin, tampoco hay muro que saltar, / es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible, / torres, terrazas devastadas, babilonias, un mar de sal negra, un reino ciego” (*El río*, LBP, 253).

<sup>63</sup> La delimitación frente al “no-texto”, la “finitud” es condición imprescindible de todo texto artístico: de ahí, la desorientación ante un texto de fronteras no marcadas. Por otro lado, el mundo –la historia– cuanto texto que carece de delimitación (principio y fin) resulta ininteligible (“no tiene pies ni cabeza”). No hay, pues, ni alfa ni omega, ni racionalidad (sentido, dirección), ni misterio de la historia. Según nos propone el poema, carecemos (o no los asumimos) de “metarrelatos” (“palabras sin sombra”) que nos orienten, bien de carácter etiológico o mitos de origen, bien de carácter escatológico. Sobre la delimitación del texto artístico y el valor modelizante de las categorías de “principio” y “fin”, cf. Jurij M. LOTMAN (1970:71-72) y (1979:199-203).

<sup>64</sup> Pero no la del Centro, pues “no estoy en el crucero: / elegir / es equivocarse” (603).

<sup>65</sup> Los acentos de los versos finales –que recuerdan el lenguaje de los últimos capítulos del *Job* bíblico– recalcan el carácter inescrutable de ese secreto cósmico. En efecto, de modo análogo al sabio idumeo que ignoraba los secretos del cosmos, nadie conoce los secretos de la historia pues en este caso no los hay.

*Sexto piso:*  
*estoy en la mitad de esta frase:*  
*¿hacia*  
*dónde me lleva?*

La carencia de palabra primordial priva de sentido –de orientación, de meta– a la historia, que queda reducida a mero ruido. De ahí, su condición aleatoria e impredecible, así como su ineptitud para ser interpretada según un discurso racional. En efecto, la historia es

*destino*  
*enmascarado de libertad,*  
*estrella*  
*errante y sin órbita,*

*juego*

*que todos jugamos sin saber las reglas,*  
*juego que nadie gana,*  
*desvarío de un dios especulativo,*  
*un hombre*  
*vuelto dios tartamudo.*

*Nuestros oráculos*  
*son los discursos del afásico,*  
*nuestros profetas*  
*son videntes con anteojos. (605)*

Retengamos los siguientes rasgos: fatalidad tras una apariencia libre, trayectoria errática, ausencia de finalidad trascendente, carácter improvisatorio, imposibilidad de evaluación positiva, irracionalidad y, en consecuencia, ineptitud para verbalizarse en un discurso bien trabado.

En *Piedra de sol* la autosuficiencia del instante –“grande como la vida de cien soles” (v.437, p.273)– se somete a la prueba de la historia. Entre el verso 438 –“¿no pasa nada, sólo un parpadeo?” (ibid.)– y el v. 487 –“¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?” (p.274)– se despliega una amplia visión del devenir humano. Para ello se evocan las muertes de Abel, Agamenón, Sócrates, Moctezuma, Robespierre, Churruca, Lincoln, Trotsky, Madero, Cristo... La historia de la humanidad aparece, pues, como secuencia de muertes; también, como sucesión de ruidos y –su reverso– de silencios (vv. 463-484; pp. 273-4).

Del mismo modo que la biografía del individuo se desarrolla desde “el jadeo / de la vida que nace” (vv.468-9; p.274) hasta “el ruido obscuro / que hacemos al morir” (vv.467-8; p.274), la Historia desde “el ruido opaco” (v.440; p.273) del primer crimen –Abel– hasta el grito de Jesús en la tarde del Viernes Santo

(p.274) no es sino un confuso flujo sonoro. Los términos que lo designan se multiplican: “grito/s”, “mugido”, “estertor”, “quejidos”, “carajos”, “ayes”, “relincho”, “sonido / de huesos machacados en la riña”. Historia en la que gritos y silencios de los diversos tipos de humanos –“el criminal, el santo, el pobre diablo”– se mezclan en una vasta necrópolis verbal y se reducen a frases sobre las que disertar frívolamente: “cementeros de frases y anécdotas / que los perros retóricos escarban”.

Un incendio universal (“llamas”, “brasa”, “tizón”, “arde”, “quema”) lo reduce todo a humo. Vanidad, sinsentido de la historia. Pero la pregunta no cesa: “y el silencio / que dice sin decir, ¿no dice nada?, / ¿no son nada los gritos de los hombres?” (p.274)

La respuesta que se ofrece en la estrofa XXX (p.275) posee un tono claramente negativo. Lo mismo que ocurría con la propia trayectoria vital sucede con el despliegue histórico: la fijeza y la irreversibilidad de la nada y de la muerte son el resultado final. Muerte y nada quevedianamente entreveradas a la vida. En efecto, si en el caso de los muertos “su muerte ya es la estatua de su vida” (v.496; p.275) en el de los aún no difuntos “el monumento somos de una vida / ajena y no vivida, apenas nuestra” (vv.502-3; p.275).

En *Petrificada petrificante* la fragmentación de la palabra solar arrastra consigo la degeneración de la historia:

*el cuento y la cuenta de los años*  
*el canto de los días*  
*fue lluvia de chatarra*  
*pedregal de palabras*  
*silabarios de arena*  
*gritos machacados*  
*talómordaz afrenoboz alrronzal*  
*caídos caínes neblinosos*  
*abeles en jirones*  
*sectarios sicarios*  
*idólatras letrados*  
*ladinos ladrones*  
*ladridos del can tuerto*  
*el guía de los muertos*  
*perdido*  
*en los giros del Ombligo de la Luna (607-608)*

El “canto de los días” se transforma en conjunto chirriante e incomprensible de sonidos y, una vez más, de “gritos”. Repárese en que esta historia degradada se presenta como reproducción del fratricidio originario (“caínes...abeles”).

En *Pasado en claro* la infancia con sus amistades, juegos y peleas se convierte en metáfora de la historia:

*El universo habla solo  
pero los hombres hablan con los hombres:  
hay historia. Guillermo, Alfonso, Emilio:  
el corral de los juegos era historia  
y era historia jugar a morir juntos.*

Pues bien, esos juegos de la guerra y la muerte que simulan y prefiguran lo que llamamos historia se reducen en los dos versos conclusivos de este pasaje a sus rasgos esenciales:

*La polvareda, el grito, la caída:  
algarabía, no discurso. (657)*

Para terminar este apartado, examinemos un último ejemplo. *Hablo de la ciudad*, es un largo poema de aliento versicular —a lo Walt Whitmann— trenzado sobre una extensa enumeración caótica. La ciudad aparece, en él, como metáfora y emblema del cambio, como *perpetuum mobile* (“novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada cada día”) y —sobre todo al final— como figura de la historia<sup>66</sup>:

*hablo de nuestra historia pública y de nuestra historia secreta, la tuya y la mía,*

*hablo de la selva de piedra, el desierto del profeta, el hormiguero de almas, la congregación de tribus, la casa de los espejos, el laberinto de ecos,*

*hablo del gran rumor que viene de los tiempos, murmullo incoherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de multitudes y sus armas como peñascos que se despeñan, sordo sonar de huesos cayendo en el hoyo de la historia,*

*hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida. (AA, 47-48)*

En el pasaje citado cobran singular importancia las imágenes acústicas (“laberinto de ecos”, “gran rumor”, “murmullo incoherente”, “sordo sonar de

<sup>66</sup> Innumerables coincidencias de idea y de expresión en el tratamiento de la ciudad pueden hallarse (bajo el epígrafe “Poesía moderna y contemporánea”, pp. 87-91) en el ensayo “Poesía e historia (*Laurel y nosotros*)”, (PAZ 1983:47-93).

huesos”), realizadas mediante diversas figuras fónicas (paronomasia, aliteración, armonía imitativa). Además, todas estas referencias sonoras se enlazan con un léxico relativo a la muchedumbre humana (“congregación de tribus”, “naciones”, “multitudes”) de fuertes resonancias colectivistas “hormiguero de almas”); se engarzan también con la imagen de la caída (“rodar”, “despeñan”, “cayendo”) y del osario, con el que a fin de cuentas se identifica a la historia (“sordo sonar de huesos cayendo en el hoyo de la historia”). Por último, en los versos finales la ciudad-historia aparece caracterizada de modo ambivalente como “madre que nos engendra y nos devora”. Esta condición bifronte –usualmente aplicada a la madre tierra, nutricia y amenazante– se atribuye ahora a la ciudad-historia a la que hacemos y deshacemos y que, a su vez, nos crea y nos destruye.

Recapitemos lo hallado en este segundo apartado: la historia es palabra o frase rota, texto sin principio ni fin –y, por tanto, incomprensible–, tartamudeo, discurso ininteligible y jadeante, discurso afásico, vasto flujo sonoro formado por los gritos del sufrimiento humano –gritos casi animales– y, por último, “sordo sonar de huesos”.

## 2. CAMINO

En Octavio Paz no hallamos entusiasmo alguno ante la marcha de la humanidad concebida como proceso de perfeccionamiento, como progreso. Veamos, por ejemplo, un pasaje del poema *Mutra* (LBP, 244-8), quizás una de las muestras más claras de pesimismo paciano:

*Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el  
tunel,  
atravesamos corredores interminables cuyas paredes de  
aire sólido se cierran,  
nos internamos en nosotros y a cada paso el animal  
humano jadea y se desploma,  
retrocedemos, vamos hacia atrás, el animal pierde futuro  
a cada paso,  
y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y  
cae pesadamente en la boca madre. (245)*

En el pasaje citado el decurso temporal es percibido como marcha (“entramos... atravesamos... nos internamos”) tambaleante y penosa (“a cada paso el animal humano jadea y se desploma”), como regresión (“retrocedemos, vamos hacia atrás, el animal humano pierde futuro a cada paso”) y, ya desde el principio, como caída (“vamos cayendo”, “se desploma”, “cae pesadamente”). Todo

lo contrario de un optimismo basado en el progreso inherente a la evolución de la especie<sup>67</sup>.

En *Vuelta* (V:597-602) —poema del caminar urbano, camino él mismo— hallamos un aserto que bien puede servir como cifra de la historicidad humana: “Camino sin avanzar / Nunca llegamos” (602). Y ello sucede porque el camino (sea la ciudad, la memoria, la vida o la historia) es circular: “Estamos rodeados / He vuelto adonde empecé” (601)<sup>68</sup>.

En *A la mitad de esta frase...* (V:602-6) la historia se presenta como un caminar errático y aun cíclico: “Doy vueltas en mí mismo” (604), “delirio circular” (605). Imagen ajena a cualquier visión lineal y teleológica del tiempo: “No hay fin ni principio” (604); “Historia: / ir y venir sin fin, sin comienzo” (605).

De modo parejo, en *Nocturno de San Ildefonso* (V:629-39) se dice:

*La historia es el camino:  
no va a ninguna parte,  
todos lo caminamos,  
la verdad es caminarlo.  
No vamos ni venimos:  
estamos en las manos del tiempo.  
La verdad:  
sabernos  
desde el origen,  
suspendidos.  
Fraternidad sobre el vacío. (636)*

La historia es, por tanto, trayecto realizado con los otros, desplazamiento comunitario, pero carente de origen y meta.

Este aspecto comunitario del caminar histórico se puede percibir en un bello pasaje de *El mono gramático*, en el que se describe la peregrinación a Galta:

*Trepaban despacio por el camino escarpado. Era una multitud pacífica, al mismo tiempo fervorosa y riente. Estaban unidos por un deseo común: llegar allá, ver, palpar. La voluntad y sus tensiones y contradicciones no tenían parte en aquel deseo impersonal, pasivo, fluido y fluyente. Alegría de la confianza: se sentían como niños entre las manos de fuerzas infinitamente poderosas e infinitamente benévolas. El acto que realizaban estaba inscrito en el calendario de los siglos, y era una de las ruedas del carro del tiempo. Caminaban rumbo*

<sup>67</sup> Esta constatación de la universal decadencia —del fluir que no respeta ni a las obras humanas de mayor solidez (“También las piedras son el río”) ni al mismo hombre— se convierte en una tentación contra la que ha de reaccionar vigorosamente el hablante lírico. En realidad, en el poema parece querer conjurar la fascinación por el retorno a lo indiferenciado.

*al santuario como lo habían hecho las generaciones idas y como lo harían las venideras. Al caminar con sus parientes, sus vecinos y sus conocidos, caminaban también con los muertos y con los que aún no nacían. La multitud visible era parte de una multitud invisible. Todos juntos caminaban a través de los siglos por el mismo camino, el camino que anula los tiempos y une a los vivos con los muertos. Por ese camino salimos mañana y llegamos hoy.* (MG, 549)

El carácter proyectivo del caminar (“deseo [de] llegar allá”) se halla atenuado aquí por su naturaleza comunitaria, suprapersonal y aun “impersonal”. Se destacan, de un lado, la unanimidad de esta marcha y, al tiempo, el “abandono” que aleja de ella toda crispación voluntarista; por otra parte, su carácter tradicional, ritual, transhistórico, atemporal. En realidad, la peregrinación aquí descrita se convierte en símbolo de una vida sin conciencia histórica, un vivir “mítico”, “religioso”, “tempiterno”<sup>69</sup> en el que el hombre se funde con los otros y con el cosmos y en el que —al trascenderlo— se reconcilia con el tiempo.

Para aquellas colinas éramos unos extraños, como los primeros hombres que, hacía milenios, las habían recorrido. Pero los que caminaban conmigo no lo sabían: habían abolido la distancia —el tiempo, la historia, la línea que separa al hombre del mundo. Su caminar era la ceremonia inmemorial de la abolición de las diferencias. Los peregrinos sabían algo que yo ignoraba: el ruido de las sílabas humanas era un rumor más entre los otros rumores de aquella tarde. Un rumor diferente y, no obstante, idéntico a los chillidos de los monos, los gritos de los pericos y el mujido del viento. Saberlo era reconciliarse con el tiempo, reconciliarse con los tiempos.” (551)<sup>70</sup>

La mirada de la persona poética —obviamente occidental— contempla con envidia esa *docta ignorantia* de las muchedumbres de la India: sabiduría que le está vedada por llevar consigo la abolición de la conciencia histórica.

Según acabamos de ver, la historia es camino común —“todos lo caminamos”<sup>71</sup>—, “furor compartido”<sup>72</sup> y, finalmente, “fraternidad sobre el vacío”<sup>73</sup>. No

<sup>68</sup> Advirtamos que en este poema la meditación sobre el tiempo —y, por ende, sobre la historia— se espacializa: “El espacio está adentro / no es un *edén subvertido* / es un latido de tiempo. / Los lugares son confluencias / aleteo de presencias / en un espacio instantáneo” (601).

<sup>69</sup> Para el concepto de “tempiternidad”, véase R. PANIKKAR (1971 y 1975).

<sup>70</sup> Según se advertirá, el tema del caminar, del peregrinar, se enlaza aquí con el del sonido: “murmullo incesante, voces, llantos, juramentos, exclamaciones, millones de sílabas que se funden en un rumor enorme e incoherente, el rumor humano abriéndose paso entre los otros rumores aéreos y terrestres” (MG, 550).

“La algarabía humana es el viento que se sabe viento, el lenguaje que se sabe lenguaje y por el cual el animal humano sabe que está vivo y, al saberlo, aprende a morir.” (MG, 551)

<sup>71</sup> *Nocturno de San Ildefonso*, 637.

<sup>72</sup> *Ob. cit.*, (4), 637.

<sup>73</sup> *Ob. cit.* (4), 637.

hay, pues, sentido trascendente de la historia, más que –si se puede hablar así– esa trascendencia inmanente de la solidaridad humana. Ante ese decurso humano, carente de sentido y que es de modo inevitable una *historia passionis*, sólo cabe una actitud de compasión y piedad: “No hay sentido: hay *piedad*, hay ironía, / hay el pronombre que se transfigura: / yo soy tu yo, verdad de la escritura.”<sup>74</sup> Frente a la destrucción inherente a todo el despliegue temporal de la humanidad, frente a la historia como incendio, frente a la tentación de las eternidades y de los absolutos, sólo queda un asidero: la afirmación de la propia historicidad, es decir, de la propia intersubjetividad: “actos, altas piras quemadas por la historia. / Bajo sus restos negros dormita la verdad que levantó las obras: el hombre sólo es hombre entre los hombres.”<sup>75</sup>

La historia, pues, siempre nos lleva al otro, a los otros, a “los otros todos que nosotros somos”<sup>76</sup>. Porque, en definitiva, la historia es consecuencia de la alteridad ínsita en el lenguaje humano: “El universo habla solo / pero los hombres hablan con los hombres: hay historia.”<sup>77</sup> La historia como camino de perfección, (“también es el lugar de la prueba”<sup>78</sup>) consiste en “reconocer en el borrón de sangre / del lienzo de Verónica la cara / del otro –siempre el otro es nuestra víctima.”<sup>79</sup>

## FINAL

Las páginas anteriores –aun con su carácter de esbozo–, nos han permitido advertir cómo se organiza el mundo imaginario de Paz en un aspecto axial de su temática. Quisieramos haber mostrado el entrelazamiento de tres campos temáticos o series de imágenes vinculadas con la historia: las relativas a la ciu-

<sup>74</sup> *Aunque es de noche*, AA, 64.

<sup>75</sup> *Mutra*, LBP, 248.

<sup>76</sup> *Piedra de sol*: “bien mirado no somos nunca, nunca somos / a solas sino vértigo y vacío, / muecas en el espejo, horror y vómito, / nunca la vida es nuestra, es de los otros, / la vida no es de nadie, todos somos / la vida –pan de sol para los otros, / los otros todos que nosotros somos–, / soy otro cuando soy, los actos míos / son más míos si son también de todos, / para que pueda ser he de ser de otro, / salir de mí, buscarme entre los otros, / los otros que no son si yo no existo, / los otros que me dan plena existencia, / no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...” (275).

<sup>77</sup> *Pasado en claro*, 657. El nexo entre el lenguaje –esa exclusiva humana– y la temporalidad aparece tematizado en *Conversar es humano*: “Hablamos porque somos mortales. Las palabras / no son signos, son años. / Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo. Nos dicen, / somos nombres del tiempo. / Conversar es humano” (AA, 84)

<sup>78</sup> *Pasado en claro*: 657.

<sup>79</sup> (*Ibidem*). Vale la pena destacar que el pasaje recién citado se opone a otro –casi veinte años anterior– en el que, tras contemplar el incendio de la historia, se afirmaba que “no hay verdugo ni víctima...” (*Piedra de sol*, 354)

dad, a la palabra y al camino. Según hemos visto, estos tres hilos temáticos se entrecruzan mediante sutiles transiciones, no siempre fáciles de deslindar<sup>80</sup>.

Por otro lado, conviene advertir que se da un fuerte predominio de los elementos marcados negativamente de cada uno de las recurrencias temáticas empleadas<sup>81</sup>. Así, entre otras cosas, notamos el predominio de los siguientes aspectos: la degradación urbanística, arquitectónica, monumental y convivencial de la ciudad/historia; la destrucción del medio ambiente; la trayectoria errática –sin origen ni meta– de la historia; la caída que la misma historia es; la profanación de un universo sagrado; la historia como reino del error, del orgullo, la violencia, la cobardía y –en suma– de la inhumanidad; la irracionalidad de la historia; y, en fin, la historia no como discurso articulado, sino como grito –casi animal– de dolor.

Es verdad, con todo, que en determinados casos –pocos– se muestra también la polaridad, y el carácter ambiguo y paradójico de la historia. Así, “la historia es el error”(V:635), pero a la vez “la verdad es caminarlo” (V:636); “Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia/ Pero también es el lugar de prueba” y, por tanto, el ámbito de la fraternidad (PC:657); también es la Historia “basurero y arco iris” (V:606), “hoyo” (AA:48) en el que se despeñan “pirámides de huesos”, (PC:660), “montes de huesos” (V:635) y, con todo, “Escala/hacia las altas terrazas” (V:606).

¿Qué nos dejan entrecruzar los datos precedentes sobre la actitud de la persona poética ante el tema que nos ocupa? Dar respuesta cabal a este interrogante desbordaría los límites de esta comunicación. Con todo, esbozaré un apunte provisional.

Nuestro autor no concibe la historia como epopeya colectiva ni como despliegue perfectivo de la especie humana. Tampoco piensa –al modo hegeliano– que la historia finalmente saque bien del mal. Más bien resalta los aspectos negativos, el incalculable precio que en sufrimientos lleva consigo el decurso histórico.

En Paz –que se revela muy sensible a eso que M.ELIADE (1972:129-149) ha llamado “el terror de la historia”– parecería haber una veta “gnóstica” que le llevase a considerar la historia como un mal. Así, la historia no aparece en esta obra

<sup>80</sup> También, hemos podido advertir en varios casos, cómo se superponen dos modos de tratar la realidad representada, que llamaremos, respectivamente, histórico y mítico. Así, hallamos abundantes referencias a situaciones, hechos y personajes históricos (por ejemplo, al México precortesiano, a la conquista, a la violenta historia de nuestro siglo, etc.); pero, estos datos históricos pasan por el tamiz de determinadas pautas míticas y simbólicas (la Ciudad Ideal del Comienzo, la Palabra Primordial, el Retorno de la Ira, el fratricidio originario).

<sup>81</sup> Entre ellas he advertido, como particularmente relevantes, las isotopías espacial, cinética, comunicativa, ética, epistemológica y religiosa.

poética como el espacio ambiguo en el que se enlazan las oportunidades y los peligros, ni como el territorio indeciso entre la ganancia y la pérdida: es más bien “juego que nadie gana”. No hay, pues, en líneas generales, apertura al plano de la esperanza, ni confianza en un hipotético sentido oculto que permitiese alguna suerte de “filosofía de la historia”. Se da, por el contrario, un descreimiento radical frente a todo pensamiento sistemático que pretenda ofrecer una clave de la historia y, en consecuencia, frente a los fanatismos teóricos y prácticos, intelectuales y políticos. Sin embargo, ese mal que es la historia se convierte de modo paradójico en algo análogo a la “felix culpa” cristiana, en oportunidad ineludible de autorrealización moral.<sup>82</sup> En algunos momentos, la noción de responsabilidad fraternal –en oposición a la superstición del progreso– parece abrirse a una solidaridad que recuerda y hace suya la causa de los vencidos y derrotados de la historia. Ética de la compasión y de la fraternidad, que reabrirla de nuevo el sentido de la historia<sup>83</sup>.

Retorno al principio. La poesía, en efecto, más “arcádica” que “utópica” de Octavio Paz, ¿deja alguna puerta a la espera en el porvenir? Cuando menos cabe afirmar que su actitud “mística” sí deja lugar para la solidaridad compasiva.

En todo caso, se percibe en la última poesía de nuestro autor un tono más sosegado, más modesto –incluso al hablar del amor, como “reconciliación con el Gran todo / y con los otros”– que invitaría a vivir la historia con desencanto –sí–, pero sin cinismo:

*La pareja  
es pareja porque no tiene Edén.  
Somos los expulsados del Jardín,  
Estamos condenados a inventarlo  
[...]  
Estamos condenados  
a dejar el Jardín:  
delante de nosotros  
está el mundo.  
Tal vez amar es aprender  
a caminar por este mundo. (AA:173)*

<sup>82</sup> Si atendemos a las varias posibilidades de imaginar lo histórico, la poesía de Paz se inclinaría más a la nostalgia de los orígenes –al lamento por una misteriosa edad definitivamente perdida– que a la espera y a la esperanza de un futuro nuevo; se trataría, pues, más de una poesía orientada hacia el Principio, que hacia el Fin, más abierta a la *protología* que a la *escatología*. Si nos atenemos a las tres concepciones de la historia examinadas por LE GOFF (1991) en su estudio sobre el imaginario histórico (I Edades Míticas, II Escatología, III Decadencia), la poesía de Paz parecería inclinada preferentemente hacia la tercera categoría. Con todo, en los momentos más desolados de esta poesía, parece advertirse un desvío de toda creencia mítica en un supuesto Principio o Palabra Primordial.

<sup>83</sup> Tal vez un sentido débil, análogo a aquella fuerza mesiánica débil a la que aludía Walter BENJAMIN (1989) en sus “Tesis de filosofía de la historia”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter (1989) *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- CAO, Ramón (1981). "El texto como encrucijada. (A propósito del poema *Vuelta de Octavio Paz*", *Documentación*, Año V, nº1, 39-48.
- ELIADE, Mircea (1974a). *Tratado de historia de las religiones.*, Madrid: Cristiandad.
- (1974b). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- (1972). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial/ Taurus
- GIMFERRER, Pere (ed.)
- (1982), *Octavio Paz*. Madrid: Taurus.
- LE GOFF, Jacques (1991) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, Jurij M. (1978) *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- PAZ, Octavio (1972) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1979) *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1987) *Árbol adentro*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1983) *Sombra de obras*. Barcelona: Seix-Barral.
- PANIKKAR, Raimond (1971) "El círculo: sólo si el tiempo es circular vale la pena romperlo". En GIMFERRER, P. (ed.) 1982: 215-222.
- (1975) "El presente tempiterno. Una apostilla a la Historia de la Salvación y a la Teología de la Liberación". En A.A.V.V., *Teología y Mundo Contemporáneo (Homenaje a Karl Rahner)*, 133-175. Madrid: Cristiandad (1975)
- SANTI, Enrico M. (1987) *Escritura y tradición*. Barcelona: Laia.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya
- (1989) *Octavio Paz*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.