

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

OCTAVIO PAZ Y QUEVEDO: LA HUELLA DE UN CLÁSICO

Pedro Correa Rodríguez
(Universidad de Granada)

I

Octavio Paz ([1]) hace vivir en su creación poética, tanto si emplea el cauce ceñido o amplio del verso como el de la prosa, el amor en sus más variadas acepciones y sentidos[2]. En ocasiones es un ramalazo lleno de pasión, expresado a través de supuestas vivencias personales, para desde ellas trascender a categorías superiores que no desdeñan ni lo cósmico como atracción universal, ni lo telúrico en cuanto fuerza irresistible de los cuerpos; también es un hondo sentimiento balbuceado a través de la palabra, un amor que apenas aflora, que gusta de su estado de latencia, si bien una tenaz persistencia nos indica la importancia que para el hombre y el poeta tiene esta segunda "intravisión".

La crítica ha estudiado hasta la saciedad las fuentes literarias, las anchas corrientes culturales que se han ido remansando en su creación a lo largo de los años. Hay una cierta insistencia en conectarlo con la vertiente panteísta romántica expresada por los poetas alemanes y sus teóricos, sobre todo cuando se trata de entender sus conceptos de "creación" y "eros"[3]. También se le vincula a la poesía, tal vez debemos decir a la poética, de los grandes del simbolismo francés, para desde ellos remontarnos al surrealismo menos deshumanizado, más comprensivo y posibilista[4]. Finalmente, sus contactos personales con Oriente, y una cierta tradición literaria, obligan al estudioso a buscar en la sensibilidad de ciertas culturas asiáticas el sustento que alimenta realizaciones decisivas en la década de los sesenta[5]. Hay otras opciones evidentes que se olvidan con frecuencia. O. Paz completa su cosmovisión poética a través del ensayo erudito y original. Le sirve para explayar contenidos e ideas expuestas limitadamente a través del verso. El ensayo más sugestivo y rico es *El laberinto de la soledad*, intento desesperado de penetrar en el alma de su propio pueblo, en la suya, y presentárnosla tal cual es:

El mexicano se esconde bajo muchas máscaras, que luego arroja un día de fiesta o de duelo, del mismo modo que la nación ha desgarrado todas las formas que la asfixiaban. Pero no hemos encontrado aún esa que reconcilie nuestra libertad con el orden, la palabra con el acto y ambos con una evidencia que ya no será sobrenatural, sino humana: la de nuestros semejantes. En esa búsqueda hemos retrocedido una y otra vez, para luego avanzar con más decisión hacia adelante. Y ahora, de pronto, hemos llegado al límite: en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez o la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos. Como todos los hombres. Como ellos, vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del "ninguneo": el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros

solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres[\[6\]](#).

Para llegar a la síntesis, ha ido analizando paso a paso todas las culturas integradoras de lo mexicano. A la precortesiana, con evidentes parcialidades, ha concedido especial atención. Campos tan trascendentes como el amor, la realización cotidiana y la muerte, se impregnan de ese sustrato indígena que cobra especial relieve en la década de los treinta, precisamente cuando Paz lucha por crearse una conciencia poética[\[7\]](#). Sin embargo hemos de tener presente que no es el tema amoroso predilección de los poetas que se expresan en lengua nahuatl; están dominados por otros intereses bien distintos, dentro de los cuales tiene cabida la reflexión filosófica no precisamente amorosa. Sin embargo no podemos dudar de que mucho e importante en sus variados registros amorosos procede de ese poderoso sustrato. Valga como botón de muestra un poemario decisivo, *La estación violenta*[\[8\]](#).

En el mismo ensayo presta atención a lo colonial, hecho para durar, edificio destinado a la eternidad; cobran especial relieve sus atinadas observaciones sobre la trascendencia del barroco y su integración totalizadora en el espíritu de la Nueva España. Su fruto se llamó Juana de Asbaje[\[9\]](#). También el barroco se vistió de amor, creó una metafísica amorosa, se recreó en la muerte y revistió de encarnadura lo cotidiano. Lo hispánico fue un elemento integrador. Fuerza es seguir y rastrear esa huella en una obra que aspira a ser integradora de la mexicanidad moderna. El mismo poeta ha manifestado en sus entrevistas cierta predilección por la cultura barroca, hasta el punto de confesar a E. Rodríguez Monegal que para rastrear en sus orígenes debemos buscar tres fuentes: el barroco español, el romanticismo y el surrealismo[\[10\]](#).

Amparándonos en sus propias manifestaciones, tratamos de ver la huella consciente de Quevedo, su preocupación humana por el amor y la muerte, visible en sus comienzos y confesada en *Homenajes y Profanaciones*. Un contenido clasicismo formal dominador de una íntima tensión es la nota dominante en su primerizo *Bajo tu clara sombra* (1935-1944). El soneto y el terceto encadenado son sus exponentes. Este formalismo puede explicarse a través de la generación de "Contemporáneos", de la enseñanza manifiesta de Alfonso Reyes, de nuestros poetas del 27, tal vez del primer Juan Ramón sin necesidad de acudir a los barrocos españoles. Solamente nos preocupa su persistencia, una diafanidad no diamantina que lo aleja de la Generación del 27, la insistencia en determinadas asociaciones visibles en los barrocos del siglo XVII[\[11\]](#). En *Calamidades y milagros* (1937-1947) nos enfrentamos con idénticos resultados; gusto por las formas tradicionales, mayor profesionalidad, una más profunda y contenida insistencia en el amor con rasgos anunciadores de su libro más quevediano[\[12\]](#). Una serena contemplación de estos cancioneros, nos lleva, más que a buscar la huella directa, que la hay, a ver cómo se vive un ámbito poético semejante. Hemos encontrado asociados, sin forzar la realidad, varios aspectos coincidentes con sustantividades barrocas, todos ellos se dan en Quevedo y dentro de su poesía amorosa.

El primer aspecto donde conviene detenernos es en el de la expresión de la temporalidad. El amor se realiza en el tiempo, es tiempo, y el tiempo lo lleva a la región del olvido, hasta que la memoria o el recuerdo lo rescata. También se puede proyectar hacia el futuro y ser pensado y vivido como un instante. En definitiva tiempo. Esta última solución parece ser la decisiva en el poeta:

*De la suma de instantes en que creces,
del círculo de imágenes del año,
retengo un mes de espumas y de peces,*

el mismo poeta que poco después dirá "ardientes horas en la luz deshechas", resuelve en los tercetos del soneto "Junio", la síntesis ideal del tiempo barroco con su concepción de la "temporalidad":

*(Hora de eternidad, toda presencia,
el tiempo en ti se colma y desemboca*

y todo cobra ser, hasta la ausencia!

*El corazón presiente y se incorpora,
mentida plenitud que nadie toca:
hoy es ayer y es siempre y es deshora*[\[13\]](#).

Mayor evidencia contemplamos en los dos sonetos integrantes de "La caída". Son, en líneas generales, la historia del hombre enfrentado a su propia condición de naturaleza caída, en soledad, y luchando agónicamente contra el tiempo. El nihilismo vertido por O. Paz, consecuencia de una deliberada indiferencia o de una actitud no cristiana, lo apartan del barroco, pero el cuadro que observamos atentamente es el mismo. El hombre caído, no por la conciencia del pecado, sino en su condición de ser vencido por el tiempo. Junto a una consideración existencial negativa y dolorosa, la tragedia del hombre barroco, al menos del hombre barroco español, es que vivió el desmoronamiento de todo el edificio vital pacientemente construido[\[14\]](#).

El poema que mejor refleja la fusión del tiempo barroco, la naturaleza caída del hombre, con la concepción octaviana de los mismos, es el soneto quinto de "Los crepúsculos de la ciudad", donde se remansan los espíritus de Quevedo, Góngora y Calderón con el yo del poeta. La fluencia del tiempo, el cansancio de la vida dejada atrás, el sueño, el hombre vencido, el inevitable desmoronamiento de la circunstancia, hermanados en un único poema, no son hechos accidentales ni casuales, sino fruto de una meditada confluencia de intereses:

*Fluye el tiempo inmortal y en su latido
sólo palpita estéril insistencia,
sorda avidez de nada, indiferencia,
pulso de arena, azogue sin sentido.*

*Hechos ya tiempo muerto y exprimido
yacen la edad, el sueño y la inocencia,
puñado de aridez en mi conciencia,
vana cifra del hombre y su gemido.*

*Vuelvo el rostro: no soy sino la estela
de mí mismo, la ausencia que desierto,*

el eco del silencio de mi grito.

*Todo se desmorona o se congela:
del hombre sólo queda su desierto,
monumento de yel, llanto, delito*[\[15\]](#).

Otro de los rasgos característicos del barroco es el gusto por la imprecisión provocadora de un estado perpetuo de angustia. La conciencia de la temporalidad del hombre, de su carácter de transitoriedad, lleva al poeta a difuminar los contornos de lo cotidiano y del pensamiento. Las cosas se ocultan tras una luz cegadora que se interpone entre ellas y el hombre. Se ha dicho que la poesía fin de siglo gusta de lo crepuscular, síntoma de un decadentismo; algo similar ocurre en los poetas barrocos españoles, sobre todo en los conceptistas, más sustantivos que los culteranos, cuya difusa luminosidad obliga a una desesperada búsqueda.

O. Paz sorprende a sus criaturas, trasunto de su yo, unas veces ante la luz, dominadas por su vértigo y anuladas ante su presencia:

*Luz que no se derrama, ya diamante,
fija en la rotación del mediodía,
sol que no se consume ni se enfría
de cenizas y llama equidistante.*

Otras veces hechas luz o emergiendo de una fuente luminosa incomprensible:

*Cielo que gira y nube no asentada
sino en la danza de la luz huidiza,
cuerpos que brotan como la sonrisa
de la luz en la playa no pisada.*

El hombre cegado por la luz, que solamente se reconoce a través de la sombra o del sueño, en definitiva, en una autocomplacencia de su mundo interior:

*Un quieto resplandor me inunda y ciega,
un deslumbrado círculo vacío,
porque a la misma luz su luz la niega.*

*Cierro los ojos y a mi sombra fío
esta inasible gloria, este minuto,
y a su voraz eternidad me alío.*

Y ese hombre desengañado, al igual que el hombre quevediano, vuelve su rostro al mundo por ver si encuentra en él la respuesta que el propio yo desconoce o le niega. Por eso, *Calamidades y milagros* lleva al frente un pensamiento quevediano, "Nada me desengaña / el mundo me ha hechizado". Es curioso comprobar cómo al menos en los inicios del cancionero O. Paz encuentra una respuesta parecida a la del barroco español, una meditación en el recuerdo de Jorge Cuesta:

*Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,
las aguas que lavaron mi tiniebla.*

*Me dejan tacto y ojos sólo niebla,
niebla de mí, mentira y espejismo:
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, si no el no ser, lo que me puebla?
El espejo que soy me deshabela:
un caer en mí mismo inacabable
el horror de no ser me precipita.*

*Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo en la inefable
y helada intimidad de su vacío*[\[16\]](#).

Un lector adivina en esta angustiada y negativa concepción de sí mismo y de la circunstancia, huellas ambientales, la realidad de un México destrozado que busca una salida airosa y sólida a sus luchas revolucionarias, la inserción juvenil de quien bucea y ensaya caminos, un larvado existencialismo, la tradición inmediata.

Tal vez haya que buscar en su condición de mexicano la explicación a ese gusto por los contrastes vida-muerte, naturalismo-idealismo, presentados sin apenas transición; pero podemos discutir si esa complacencia es herencia o no del virreinato o de la suma de las confluencias precortesianas y virreinales. No olvidemos que el barroco cultural tuvo en México una fuerza casi

telúrica, hasta el punto de que se puede hablar de la existencia de un barroco mexicano peculiar más contrastivo y evidente que el español.

Hay un largo poema, "Entre la piedra y la flor", fruto de una simbiosis cultural, indígena e hispánica, donde se remansan los ideales barrocos y la pasión por la tierra:

*Entre la piedra y la flor, el hombre:
el nacimiento que nos lleva a la muerte,
la muerte que nos lleva al nacimiento.*

Aparte de otras consideraciones, nos interesa el fragmento cuarto que parece una glosa de aquel otro poema quevediano, entre el humor y la verdad, "Poderoso caballero, es don dinero". O. Paz inicia el poema recordando la danza de la muerte o las reuniones corales desinteresadas de los reyezuelos y príncipes mexicas,

*El dinero y su rueda,
el dinero y sus números huecos,
el dinero y sus rebaños de espectros.*

Para pasar por encima de su poder prodigándole su desprecio:

*Sus jardines son asépticos,
su primavera perpetua está congelada,
sus flores son piedras preciosas sin olor,
sus pájaros vuelan en ascensor,
sus estaciones giran al compás del reloj.*

Terminando por reconocer, al igual que el español, el atractivo irresistible ejercido por el dinero sobre la sociedad, las conciencias y las ideas:

*El planeta se vuelve dinero,
el dinero se vuelve número,
el número se come al tiempo,
el tiempo se come al hombre,
el dinero se come al tiempo.*

Datos dispersos, actitudes parecidas, coincidencias temáticas, citas quevedianas expresas, que no suponen una conciencia imitadora sino remanso de lecturas, savia nutridora. Creo que todo esto es preparación para empresas superiores donde la sospecha cede paso a la evidencia. Tras la modernización de Góngora, y esto es ya historia, vino la época de Quevedo. El barroco en su integridad. No es O. Paz el único quevediano en México; la narrativa de la Revolución, A. Yáñez, J. Rulfo, pueden hablar en voz alta de sus diálogos con el conceptista español. Nuestro poeta mexicano, después de *Bajo tu clara sombra* y *Calamidades y milagros*, se inclina decididamente hacia una temática amorosa y es en ella donde encuentra el ideario quevediano su exponente más hondo, bien como contraste, bien como decisivo soporte. A este nuevo motivo dedicamos la segunda parte de esta exposición.

II

En *Homenaje y profanaciones* (1960) se glosa, se afirma y se niega a Quevedo. Una fina ironía justifica su origen. Un amigo del poeta inició, al parecer, un estudio comparado entre el soneto "Amor constante más allá de la muerte" y la primera parte de *Homenaje*, signada "Aspiración", glosa del primer cuarteto, cerrada a su vez con el soneto "Sombra del sol Solombra segadora". El estudio, con toda lógica, nunca fue realizado porque estaba hecho por el propio Paz. Así que él mismo se ha encargado de desvelarnos alguna de sus claves[17]. Confiesa al amigo que su intención no fue otra sino la de seguir el proceso desmiticador iniciado por Picasso. Trata de hacer con el soneto quevediano lo mismo que el malagueño había realizado con *Las Meninas* velazqueñas. Son sus propias palabras, transfiguración y desfiguración.

Con la transfiguración introduce incesantes cambios que no alteran la esencia del soneto; el lector adivina la sustancia quevediana definida así por O. Paz, "escrito desde y sobre la creencia en el alma separada del cuerpo y en su supervivencia". Lo considera exponente de la poesía erótica occidental dentro de las corrientes petrarquista y neoplatónica. En definitiva, "la eternidad del amor". Esta teoría transfigurada vive como homenaje a Quevedo, mejor aún, a un poema amoroso único. Más importante es la desfiguración. Necesaria para la reinserción de lo quevediano en su propia sustancia. Con ella logra escribirlo, profanarlo, "desde creencias distintas". Con la desfiguración desordena sabiamente el orden quevediano para crear el propio, prolijamente explicado en unas supuestas notas. Al oscurecer el pensamiento del barroco, superpone su creencia o la acompaña según atrevidas antítesis. Todo esto le permite añadir nuevas circunstancias a las propiamente quevedianas, emergiendo su concepción sensitiva del "eros" que se hace menos conceptual para en su encarnadura unirse a lo intemporal:

*Olfato gusto vista oído tacto
el sentido anegado en lo sentido
los cuerpos abolidos en el cuerpo
memorias desmemorias de haber sido
antes después ahora nunca siempre.*

El comentario está dividido en tres partes: "Aspiración", "Espiración" y "Lauda". La "Aspiración" glosa el primer cuarteto:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar el alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;*

y consta a su vez de tres secuencias numeradas constitutivas de un soneto de 34 versos, cuyo primer cuarteto desarrolla diez versos agrupados en dos momentos, el segundo repite la forma del primero y los dos tercetos dan lugar a un soneto normal. La "Espiración" comenta el segundo cuarteto:

*mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.*

Y adopta idéntica disposición que la "Aspiración". La "Lauda", como corresponde a los tercetos, está

organizada de otra manera. El fragmento primero, subdividido en tres secuencias de cinco, diez y diez versos respectivamente, sirve de glosa al primer terceto:

*Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido:*

mientras que el fragmento segundo sigue un orden inverso, tres secuencias de diez, diez y cinco versos respectivamente para el siguiente contenido:

*su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Cincuenta versos para seis del original. Ciento dieciocho para glosa del soneto que sirve de modelo.

La "Aspiración" supone, sin lugar a dudas, el respeto a la tradición representada por Quevedo y con ella el ideario del conceptista barroco. Desde el primer verso sentimos el pulso de lo amoroso como esqueleto vertebrador, la memoria vencedora del tiempo y de la muerte, el canto a la inmortalidad del alma conseguido a través de la memoria en el amor vivido. Al igual que en Quevedo, la "Aspiración" es expresión de un sentimiento personal. El yo del español cede su puesto al yo del mexicano:

*Sombras del día blanco
contra mis ojos. Yo no veo
nada sino lo blanco
.....
Desatado del cuerpo, desatado
del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
a la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
.....
Sombra del sol Solombra segadora
ciega mis manantiales trasojados*

Pero el yo del español entabla un diálogo con el amor en un reto a la muerte como destructora; y el amor es algo que vive dentro de él, un yo con capacidad de amar no resignado ante la realidad de su desaparición. No existe en el soneto quevediano un tú fuera del yo significando la realidad carnal del amor, una mujer simbolizándolo, sino que el tú es la muerte inexorable. En cambio, el yo del mexicano se dirige a un tú fuera de él, distinto de la muerte, un tú corporizado que dialogó en el tiempo con mi yo. El amor "encarnado" como irresistible atracción asoma con toda su crudeza:

*Desatado del cuerpo, desatado
del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
a la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
Y arde tu cuerpo en mi memoria,

arde en tu cuerpo mi memoria.*

Este desesperado asir la temporalidad del amor obliga al poeta a una machacona insistencia en el cuerpo como esencia y vehículo del amor (también encontramos esta realidad en otros poemas quevedianos, no en éste):

*Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado,
Dios que fue cuerpo y fue cuerpo endosiado
y es hoy tan sólo la memoria
de un cuerpo desatado de otro cuerpo:
tu cuerpo es la memoria de mis huesos.*

La "Aspiración" vive una transfiguración del ideario de Quevedo que termina por ceder su puesto al del mexicano. El cambio se ha operado en diversos niveles. Los campos significativos, amor-memoria-inmortalidad, aun siendo los mismos del barroco, se han transmutado en provecho de una mayor corporización. El anhelo espiritual quevediano, el amor idealizado y en cuanto idea, inmortal, al enraizar en el suelo, recordando su realidad terrena, se torna consecuencia inmediata del eros. Para conseguir estos cambios en el contenido, O. Paz manipula el lenguaje; dominador del verbo, se permite su profanación y juega con todos los conceptos empleados por nuestro barroco según unas asociaciones que le sirven de cauce a sus planteamientos. Los cinco primeros versos son una reafirmación de la idea central del soneto, pero en los cinco siguientes superpone su deseo de intemporalidad para apresar el instante. La intemporalidad sustituye a la inmortalidad aunque ésta no queda del todo desplazada:

*Frota tu pedernal, arde, memoria,
contra la hora y su resaca.
Memoria, llama nadadora.*

El lenguaje manipulado le permite crear campos sensitivos muy plásticos ayudadores de la encarnación, "desatado / del ansia, vuelvo al ansia", "arde en tu cuerpo mi memoria", "tu cuerpo es la memoria de mis huesos", "lengua de fuego fosforece el agua", "el resto es un manojito de centellas". No tiene inconveniente en intensificar la retórica barroca, consiguiendo transposiciones sintácticas, como el desplazamiento de los sujetos oracionales:

*Y arde tu cuerpo en mi memoria,
arde en tu cuerpo mi memoria*

que le permiten conseguir la unidad entre dos -tu cuerpo y mi memoria-; abusa de las oposiciones -nudo desanuda, ánimo desanimada, memoria desmembrada, palabra sin palabras, sentido sin sentido-, de los juegos polisémicos, -nada contra la nada, sombra del sol Solombra segadora- donde encontramos además una lograda aliteración, en ocasiones el intencional ceceo-seseo en -ciega mis manantiales, siega el ansia-, etc...

La insistencia en determinadas figuras retóricas, hecha con consciencia, supone un aferrarse a la expresión barroca conceptista y lograr así nuevas asociaciones. Sentimos que el lenguaje, las formas y el contenido son Quevedo y al mismo tiempo nos apartan de él. El ambiente barroco se ha logrado en plenitud pero asociado a recursos surrealistas; por eso no podemos afirmar que el poema sea barroco en exclusividad. El peso de la púrpura, Quevedo, vive en los entresijos de la concepción octaviana del amor.

La "Espiración" supone la desfiguración del soneto modelo, paso necesario para la exposición de sus propias concepciones del amor. Se impone la negación del ideario quevediano si somos capaces de volver la mirada al hoy y contemplar la realidad, la vida en suma. Para lograrlo, la primera parte es un ahincamiento en una circunstancia concreta, con una presencia angustiada del tiempo y una pregunta final que puede tener tantas respuestas como lectores. La circunstancia se hace insistente en la pregunta inicial, "¿son voces o son pájaros?", y el propio poeta contesta con un verso lapidario, digno de meditación:

Contra mi sien, latidos de motores.

El hombre ciudadano de hoy, enajenado a través de la máquina, de la memoria ausente concebida como "torre hendida", de la descarnación, del vacío que media entre dos claridades, del mundo comido por la luz, nos plantea la duda de su capacidad de amar y con ella, la posibilidad de eternizar su amor. La duda se presenta a través de un sugerente interrogante:

*..... ¿En tu memoria
serán mis huesos tiempo incandescente?*

Contesta el poeta destruyendo todo el ideario de Quevedo, negación de la inmortalidad y de la memoria que no suponen ausencia de amor sino un nuevo edificio que se debe edificar sobre las ruinas del anterior:

*Vana conversación del esqueleto
con el fuego insensato y con el agua
que no tiene memoria y con el viento
que todo lo confunde y con la tierra
que se calla y se come sus palabras.*

En el mismo fragmento parece haber encontrado O. Paz el medio destructor, la ironía no exenta de burla -¿sarcasmo?- sobre los tópicos quevedianos:

*el trazo negro de la quemadura
del amor en lo blanco de los huesos.*

La ironía se hace plástica en el soneto final, variante del contenido en "Aspiración". Asistimos al entierro de los ideales barrocos, presentado en la burla de un lenguaje descoyuntado, en el no disimulado desprecio hacia la escasa valía de la vida en su México natal, en la desesperanza final.

La lengua poética se hace reiterativa, burlesca, con evidente abuso del verbalismo y las oposiciones:

*Los laúdes del láudano de loas
dilapidadas lápidas y laudos
la piedad de la piedra despiadada*

las velas del velorio y del jolgorio

donde hasta las aliteraciones se hacen cacofónicas. El descenso de la tensión poética significa un acercamiento a la lengua literaria contemporánea.

O. Paz quiere ser portavoz del hombre moderno, del ciudadano apresado por su propia circunstancia, y al protagonizar él *Homenaje y profanaciones*, presenta una cara de la realidad mexicana, el desprecio a la muerte, su acariciamiento por el pueblo; trágica consecuencia de los desmadres revolucionarios y herencia de ancestros precortesianos y virreinales:

*El entierro es barroco todavía
en México
Morir es todavía
morir a cualquier hora en cualquier parte*

*Cerrar los ojos en el día blanco
el día nunca visto cualquier día
que tus ojos verán y no los míos.*

Una desgana, que roza el nihilismo, para reconstruir su propia visión de la vida; un profundizar en lo negativo quevediano como justificación de su afán destructivo y desfigurador:

*Sol de sombra Solombra cegadora
mis ojos han de ver lo nunca visto
lo que miraron sin mirarlo nunca
al revés de lo visto y de la vista*

La desfiguración conduce a la transfiguración que aparece en la última parte del cancionero, la "Lauda". Se arranca de Quevedo para sin transición presentar su propio ideario, eros e instante:

*Ojos medulas sombras blanco día
ansias afán lisonjas horas cuerpos
memoria todo Dios ardieron todos
polvo de los sentidos sin sentido
ceniza lo sentido y el sentido*

Un Quevedo caótico hecho realidad según un sabio desorden: amor en los dos primeros versos, memoria en el central e inmortalidad en los de cierre. Ya puede empezar a reconstruir su propia concepción del amor. Parte de un asidero en lo cotidiano, de los elementos que brinda la intimidad hogareña simbolizadores de la entrega amorosa y de la presencia de dos seres encarnadores del vasallaje erótico. Al final lo intemporal.

La intimidad aparece en el verso inicial, "este cuarto, esta cama, el sol de broche"; el eros arrollador se simboliza a través de los ojos, de la potencia de su mirar:

*los dos ojos feroces, los dos ojos
atónitos, los dos ojos vacíos,

la no vista presencia presentida,
la visión sin visiones entrevista,
los dos ojos cubriéndose de hormigas.*

La erotización del amor, en su significado primario de fuerza centrípeta, aquí de placer introducido por la mirada, nos sitúa frente al umbral de un descubrimiento, la fusión irresistible de dos seres. Esa fuerza de atracción no disminuye su poderío con el paso de los años, es eterna e inmortal, se hace instante a instante; cada instante hecho realidad es ayer y ya no cuenta, si se sueña o se proyecta será instante futuro, solamente interesa el instante-presente, el ahora y aquí del eros en cada uno de los instantes:

*¿pasan aquí, suceden hoy? Son hoy,
pasan allá, su aquí es allá, sin fecha.*

A la desacralización sucede la intemporalidad. Estamos ante la más profunda y decisiva de las profanaciones. La mayor desfiguración.

El último fragmento de esta primera parte insiste en el silencio que debe acompañar a la historia; el pasado hispánico, representado a través de Itálica, el precortesiano con Uxmal. Lo

virreinal se transpone en "madriguera de ratas"; Uxmal, naturaleza silvestre, nutridora de víboras, centollas y pólipos. Solamente el hoy, ni siquiera mañana. Vivir y gozar el hoy, el instante de cada hoy, sin nostalgia del ayer ni anhelo de futuro. Un carpe diem horaciano entre "dédalos, catedrales, bicicletas, dioses descalabrados, invenciones, basureros":

*..... no tiene edad la vida,
volvió a ser árbol la columna Dafne.*

La primera parte de la "Lauda" presenta sin pudor la concepción octaviana del amor. Si solamente nos quedáramos en este resultado, nuestra búsqueda no tendría importancia. Sería un poema más, un intenso poema carente de originalidad. Su interés radica en el punto de partida, la fuente que le ha permitido llegar a sus definiciones amorosas. El soneto de Quevedo se le ha transmutado en energía, pequeña chispa que ha contribuido a alimentar el fogón con la misma categoría que el romanticismo, la poética fin de siglo o las teorizaciones de los vanguardistas.

Tenemos el eros cósmico como motor de la vida y ésta se exterioriza ante todo en el amor. La realización concreta, palpable y sensitiva del amor, será motivo central de la segunda parte de la "Lauda". Su representación puede reducirse a un sencillo esquema: hoy-una habitación-dos cuerpos solos. Toda la energía del universo, el eros cósmico condensado en la pareja protagonista del festín; ignorante de cuanto fue historia, desconocedora de la inmortalidad, dominadora del tiempo:

*Entre la vida inmortal de la vida
y la muerte inmortal de la historia
hoy es cualquier día
en un cuarto cualquiera
Festín de dos cuerpos a solas
fiesta de la ignorancia saber de presencia*

Pero Quevedo aflora aunque sea para negarlo y sobre su negación construye O. Paz un neoplatonismo erótico donde Dios, son sus propias anotaciones, vive y es la unión de dos cuerpos. Cuando dos cuerpos se funden, aunque sea en "abrazo precario", construyen a Dios, y lo destruyen cuando se impone la ineludible separación.

No son del todo ciertas sus propias observaciones; a un platonismo y cristianismo quevedianos, que no parecen tan evidentes, se oponen un erotismo y paganismo octavianos; se transforman, dice el poeta, lo cristiano en pagano, lo platónico en erótico. Yo diría más bien que las raíces quevedianas nutren y proporcionan savia al árbol octaviano porque en el erotismo de O. Paz hay un latente platonismo:

*Fuera de mi cuerpo
en tu cuerpo fuera de tu cuerpo
en otro cuerpo
cuerpo a cuerpo creado
por tu cuerpo y mi cuerpo*

y en su paganismo ciertos resabios cristianos; así la unión de dos cuerpos son Dios, se sacralizan, se diviniza el amor físico, Dios al fin y al cabo:

*Nos buscamos perdidos
dentro de ese cuerpo instantáneo
nos perdemos buscando*

*todo un Dios todo cuerpo y sentido
Otro cuerpo perdido*

La estrofa final es la síntesis de su ideario. El eros en su acepción primaria de amor niega la inmortalidad o al menos reconoce que él no "es la eternidad"; no le importa el tiempo, no vive la temporalidad, la desdeña para aprehender el instante. O. Paz afirma que ni siquiera le preocupa el tiempo contable, ni el de la naturaleza, no la inmortalidad sino la "vivacidad".

También podríamos hacer una observación a ese instante del "amor" que guste o no, es tiempo porque es sentimiento, hasta el punto de que los cinco sentidos se concitan para lograr la plenitud. Todo esfuerzo es consciencia de que su trabajo deja de ser o que puede fracasar: el gozo de la intemporalidad del instante es consecuencia de un antes y un después, de una preparación que es instante y de un final que cede ante otro instante. Si la comparación con la ciencia del lenguaje es permisiva, el instante, sincronía, es resultado de una diacronía y punto de partida para otra. La intemporalidad queda en conato:

*Olfato gusto vista oído tacto
el sentido anegado en lo sentido
los cuerpos abolidos en el cuerpo
memorias desmemorias de haber sido
antes después ahora nunca siempre*

Otras muchas observaciones podrían hacerse: la utilización de un léxico próximo al de la poesía mística, la existencia de una inmortalidad a través de la entrega, la búsqueda de una nueva conciencia mexicana a través de su yo, la lucha por la síntesis. Pero nuestras intenciones han sido otras.

En el centro de cualquier consideración que se pueda sacar, hemos de situar la vigencia de los clásicos, su permanente estado de alerta ante nuestros problemas que son, al fin y al cabo, los de todos los hombres que fueron y serán. En el caso que contemplamos, podemos acercarnos a otra evidencia, la posibilidad de trasladar la inquietud espiritual de un escritor del siglo XVII a nuestro propio mundo, haciendo naturalmente las correcciones y transmutaciones necesarias. Y por eso no importa que al clásico se le zarandee y profane, se le transfigura y desfigure. No es el único camino, pero es uno de ellos y con resultado final harto provechoso. Lo fundamental es el acercamiento, que siga siendo raíz y savia, tanto si nos aproximamos a él como lector o lo sorprendemos oculto tras otra sensibilidad más afín.

En estos aspectos, O. Paz nos da una lección provechosa, porque demuestra cómo una corriente barroca, soterraña, alimenta y se funde con caudales más modernos, contribuye a su ensanchamiento y le permite abrir brechas desconocidas. Nadie pone en duda que O. Paz fue uno de los grandes poetas amorosos, cantor de sí mismo en su condición de mexicano y ciudadano del mundo, y es un orgullo para nuestros clásicos que hayan contribuido a enriquecer las vivencias y la creación poética de un empedernido viajero, criado en París en medio de los "ismos" más orgiásticos y de las ideas más avanzadas en aquel tiempo, contemplativo con los orientales, apasionado lector. Es la mejor lección que puede darnos Quevedo.

[1] *Resumen:* El propio Octavio Paz confesó a un estudioso de su obra que las fuentes de su creación literaria fueron el barroco español, el romanticismo y el surrealismo. En este artículo nos acercamos a la primera de ellas, concretada en la obra de Quevedo, en especial su poesía amorosa. Así en *Homenaje y Profanaciones* glosa, destruye y construye su propia teoría partiendo del soneto quevediano titulado "Amor constante más allá de la muerte". El desgarró, la fuerza y vehemencia, la pasión con los que Quevedo hace realidad su concepción del amor han pasado a la obra de Octavio Paz donde encontraron acogida y nueva vida.

Palabras clave: amor, destrucción, pasión barroca

Abstract: Octavio Paz himself admitted to a scholar of his work that the main sources for his literary work were the Spanish Baroque, Romanticism and Surrealism. In this article we are going to approach the first one of them through Quevedo's work, especially his love poetry. Thus, in *Homenaje y Profanaciones* he glosses, deconstructs and builds Quevedo's sonnet "Amor constante más allá de la muerte". The strength, vehemence and passion on Quevedo's concept of love have passed down to Octavio Paz's work, where they found warmth and a new life.

Key world: Love, destruction, baroque passion.

[2] Todas las citas proceden de PAZ, O. *Poemas (1935-1975)*, ed. Seix Barral, Barcelona 1979; v. MARTINEZ TORRON, D. *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid 1979 (especialmente los apartados "La teoría poética de O. Paz" y "Las tres estéticas de O. Paz"); es una obra clásica la visión ofrecida por XIRAU, R. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México 1970; GIMFERRER, P. *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona 1980. Del propio autor y para explicar aspectos de su poética y concepción del amor y del eros, son imprescindibles *El arco y la lira*, F.C.E. México 1967 (especialmente los capítulos titulados "El poema", "La revelación poética" y "Poesía e Historia"; *Conjunciones y disyunciones*, ed. J. Mortiz, México 1969 y *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona 1974.

[3] FLORES, A. ha recogido varias intervenciones en torno a la obra de O. Paz con el título de *Aproximaciones a Octavio Paz*, ed. J. Mortiz, México 1974; dentro de esta colectánea encontramos un artículo interesante acerca de este problema, el de DURAN, M. "Libertad y erotismo", p. 88-95. Ideas muy renovadoras que pueden ilustrar su concepto de creación aparecen en XIRAU, R. *Tres poetas de la soledad*, col. México y lo mexicano, México 1955; del mismo, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México 1970 DURAN, M. "La estética de Octavio Paz", *Revista Mexicana de Literatura*, 1956, p. 114-136.

[4] Todos los conocedores de la obra de O. Paz han destacado la indeleble huella que la cultura francesa ha dejado en toda su creación. La bibliografía sobre esta influencia es muy grande; solamente citaremos algunos trabajos que presentan enfoques interesantes: MAGIS, C.H. *La poesía hermética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México 1978; LLOYD KING, J. "Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz", *Hispanic Review*, 37, 1969, p. 383-393; SANCHEZ, J.G. *Aspects of Surrealism in the Work of Octavio Paz*, University of Colorado 1970; del propio autor pueden leerse sus apreciaciones en *Los hijos del limo* (sobre el romanticismo) y la impronta surrealista, en parte negada, en *¿Águila o sol?*, F.C.E. México 1973 y *La estación violenta*.

[5] PAZ, O. *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México 1973, p. 173-174 (forma parte del cap. "Nuestros días").

[6] PAZ, O. *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México 1973, p. 173-174 (forma parte del cap. "Nuestros días").

[7] Las directrices de gran parte de su poesía se encuentran en *Libertad bajo palabra* (1935-1957), especialmente en los poemas contenidos en "Bajo tu clara sombra" y "Raíz del hombre".

[8] En el poema "Himno entre ruinas", puesto bajo la advocación de un verso del *Polifemo* y *Galatea* gongorino, encontramos una alucinada evocación de la ciudad mágica de la cultura precortesiana:

*Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?
El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.*

Pero el gran poema que trata de apresar esencias perdidas y nostalgias de un México ido es "Piedra de sol", fechado en la capital mexicana en 1957. Es muy sugestiva la nota puesta al frente de la primera edición (v. *Poemas*, p. 674-675). También tiene mucha relación con la cultura precolombina el cancionero en prosa *¿Águila o Sol?* (1949-1950), donde encontramos páginas tan sugestivas como la titulada "Mariposa de obsidiana", la breve y bella estampa contenida en "Dama huasteca", o bien la evocación llamada "Valle de México".

[9] PAZ, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 1982 (v. especialmente el apartado titulado "Una Literatura trasplantada", p. 68-86).

[10] GONZALEZ ECHEVERRIA, R. - RODRIGUEZ MONEGAL, E. *Convergencias y divergencias*, Colección Textos en el aire, ed. Tusquest, Barcelona 1973, p. 175-191.

[11] *Libertad bajo palabra* (1935-1957) recoge su creación poética inicial. Constituye una primera época y dentro de ella hay que situar *Bajo tu clara sombra*, cancionero dividido en varios apartados separados cronológicamente. Sus comienzos se encuentran en *Primer día*; un momento de madurez revela *Bajo tu clara sombra*; un ahondamiento en el propio yo suponen *Raíz del hombre* y *Noche de resurrecciones*; un gusto por lo popular, el poema breve, la anécdota y el encuentro los leemos en *Asueto* y *Condición de nube*.

[12] El cancionero *Calamidades y milagros* lleva al frente un lema extraído de Quevedo:

*Nada me desengaña
el mundo me ha hechizado.*

[13] Este soneto lleva como lema los dos versos iniciales de otro contenido en *Primer día*:

*Bajo del cielo fiel Junio corría
arrastrando en sus aguas dulces fechas*

y une el poeta aspectos de su propia vida con el tiempo que nos deshace, aunque en esta ocasión O. PAZ parece aprehenderlo en el hoy que es un instante. Los tercetos son decisivos en este aspecto. Recuerdan ideas e incluso versos de estos otros sonetos quevedianos: "Representase la brevedad de lo que vive y cuán nada parece lo que se vivió", "Significa la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer, salteada de la muerte". V. la Introducción puesta por C. FUENTES, titulada "El tiempo de Octavio Paz", al frente de la ed. de *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid 1971.

[14] Ideas muy interesantes han sido vertidas por YURKIEVICH, S. en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral, Barcelona 1973 (especialmente el extenso artículo "Octavio Paz, indagador de la palabra", p. 253-280). El primer soneto supone la conciencia de la transitoriedad de la vida, del tiempo que se nos escapa, como en aquel soneto quevediano "(Cómo de entre mis manos te resbalas!"; el segundo nos conduce a un túnel sin salida, sin esperanza de redención.

[15] Ideas parecidas podemos encontrar en los sonetos morales de Quevedo donde el problema del tiempo que se nos escapa se transforma en motivo poético obsesivo. Véanse ejemplos como "Que la vida es siempre breve y fugitiva", los cuartetos de "Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada". En la obra poética de L. de Góngora encontramos ideas similares, perceptibles en la actitud casi nihilista del último verso del soneto "Mientras por competir con tu cabello". Estamos ante una nueva y desesperanzada visión del "carpe diem".

[16] Asistimos a la destrucción de los sentidos y de la razón. Las dos apoyaturas tangibles que posee el hombre para afirmar su condición de ser y existir. El poeta se niega a sí mismo como hombre dotado de una condición, la existencia limitada, y cae en un pesimismo muy acorde con el pensamiento filosófico dominante en el siglo XX. La conciencia de la contingencia humana no puede ser asumida por el hombre y el poeta sin el correspondiente grito de angustia.

[17] *Homenajes y profanaciones* puede leerse en *Poemas*, p. 337-345. La extensa nota aclaratoria en p. 676-678. La bibliografía sobre la obra de O. PAZ es muy extensa; destacaríamos por las nuevas perspectivas que abre SCHARER-NUSSBERGER, M. *Octavio Paz: trayectorias y visiones*, México 1989.