

LAS AMALGAMAS DEL SEXO Y EL LENGUAJE: OCTAVIO PAZ Y LA TRADICIÓN MODERNA¹

Jacobo Sefamí
University of California, Irvine

*Aquí, en el cuerpo, están los sagrados ríos Jamuna y Ganges,
aquí están Pragaya y Benares, el Sol y la Luna. En mis
peregrinaciones he visitado muchos santuarios, pero ninguno
más santo que el de mi cuerpo.*

Poema de Sahara, citado por Paz

I

Aunque a mucha gente le extraña, Octavio Paz escribió el prólogo (muy sagazmente titulado "Introito") a uno de los libros de cultura popular más famosos de México: *Nueva picardía mexicana* (1971, aunque se preparó en 1968; el primero, *Picardía mexicana*, se había hecho en 1958 y publicado en 1960).² Estos volúmenes recogen dichos, chistes, letreros de autobuses, caricaturas, grafittis en los baños, adivinanzas, etc. Casi todo el material tiene que ver con lo que comúnmente se conoce en México como "albures", esto es, el decir con doble sentido, la sexualidad siempre en el trasfondo. Doy algunos ejemplos de *Picardía mexicana*:

Rótulos de camiones: "¡¡Ay nanita que curvas y yo sin frenos!!" [11], "Pujando pero llegando" [15], "Acércate más y en la tronpa te das" [15], "Abranla que lleva bala/ y en la punta

¹ Dos versiones más breves y distintas de este escrito fueron leídas con anterioridad: a) en el congreso de literatura mexicana, "Mexico in Criticism and the Arts", Irvine, California, 13 de abril de 1996; y b) en la Universidad de Colorado (Boulder), el 21 de abril de 1998.

² El texto de Paz lleva por título "Introito a guisa de carpocapsa saltitans". Véanse las páginas 9-11, 157-159, 39-40 y 260-265 de *Nueva picardía mexicana*.

HPR/17

munición" [16], "La vida es un camote/ agarre su derecha" [16].

Versos a los personajes del juego "La lotería": "¿Quién tiene por ahí un nidito/ pa'guardar mi PAJARITO?" [24], "Siéntese usted, le suplico,/ donde descansa el PERICO" [24], "Buzo, cuando del mar salgas,/ traime una SIRENA con algas" [26]

Chistes populares: No es lo mismo... "La papaya tapatía/ que tía, tápate la papaya" [65], "La cómoda de tu hermana/ que acomódame a tu hermana" [65]

Podría seguir con muchos más. Paz escribió el prólogo cuando vivía en la India como embajador de México. Es justo la época en que a Paz le interesaba vincular el signo *cuerpo* (cuerpo humano, materia, naturaleza) con el *no-cuerpo* (alma, espíritu, mente). El prólogo fue recogido y aunado a sus ensayos sobre filosofía oriental, en particular, sobre tantrismo hindú y budista, en *Conjunciones y disyunciones* (1969). Este volumen, a su vez, es el perfecto acompañante de la poesía de Paz que corresponde a sus años en la India, *Ladera Este* (1969, libro que incluye, también, uno de sus poemas más conocidos: *Blanco*, 1967). En el mentado prólogo, Paz dice refiriéndose a la picardía mexicana:

Todas las flechas, todos los picos y agujones del verbo picar, disparados contra un blanco que es, a un tiempo, indecible e indecente. ¿Indecible por indecente o indecente por indecible?... todos hablan de "aquello de lo que no debe hablarse", sólo que lo hacen con un lenguaje cifrado o alegórico: nada menos realista que los "cuentos colorados" y los "albures". La picardía es un territorio habitado por la alusión y la elusión. El libro de Jiménez es un repertorio de expresiones simbólicas, un catálogo de metáforas populares. Todas esas figuras de lenguaje aluden invariablemente a una misma y única realidad; su tema es un secreto conocido por

HPR/18

todos pero que no puede mencionarse con su nombre en público
[Nueva picardía, 10]

Paz ve, en este gran acervo cultural, la habilidad y creatividad popular al usar los mismos mecanismos del poeta para hablar de modo figurado acerca de aquello que está prohibido. A Paz le interesa asociar lo burdo con lo elaborado, lo escatológico (la mierda) con el oro, lo bajo (lo que se oculta con las ropas: los órganos genitales y el trasero) con lo alto (la cara).³ Por esta razón, sus ejemplos vienen del barroco español: Quevedo, Góngora y Velázquez. El ensayo fue escrito en los sesenta: la hora de las rebeliones juveniles, los *hippies*, las drogas (otro de los libros de ensayos de esta época, *Corriente alterna*, aborda varios de estos temas), el anti-establishment y, sobre todo, el amor libre. Así, *Conjunciones y disyunciones* es la respuesta de Paz —juntando surrealismo, barroco, filosofías orientales, antropología de las civilizaciones antiguas, semiótica, etc.— ante los cambios del momento.

Comencé con esta alusión al prólogo de *Nueva picardía mexicana* porque me interesaba mostrar que en esta época Paz no sólo está trabajando la poesía amorosa, sino que está usando metáforas propiamente sexuales. Aunque ya la crítica ha analizado mucho el tema amoroso en la poesía de Paz, ha habido pocos artículos dedicados exclusivamente a lo sexual. No sorprende, puesto que el tema causa cierta incomodidad. Así, no sin rubor me propongo marcar ciertas pautas en el tratamiento del mismo. Dado que mis lecturas estarán dirigidas a desarrollar ese tema, el lector deberá considerar que evidentemente los poemas analizados tienen una plurisignificación que aquí estará reducida y concentrada mayormente en el entronque entre lenguaje y erotismo.

³ Paz dice al respecto: “Nueva picardía nos enseña nuestra otra cara, la oculta e inferior. Lo que digo debe entenderse literalmente: hablo de la realidad que está debajo de la cintura y que la ropa cubre. Me refiero a nuestra cara animal, sexual: al culo y a los órganos genitales. No exagero ni invento; la metáfora es tan antigua como la de los ojos “espejo del alma” —y es más cierta—.” [Nueva picardía, 11]

II

Antes de entrar en la poesía de Paz, me gustaría analizar algunos antecedentes poéticos. Como se sabe, a Paz siempre le ha interesado el acceso a la armonía universal: la analogía, que él mismo define como “la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo” [HL, 10] Los modos de entreverar esta analogía son varios: el origen del mundo, el acceso a manantiales, ríos, mares, las primaveras de la creación, la germinación de plantas y animales, el “presente perpetuo” que repite un instante hasta la eternidad y, sí, obviamente, el amor en plenitud: el éxtasis en el orgasmo y la eyaculación. La analogía (junto con la ironía) es uno de los rasgos con que Paz caracteriza la poesía moderna de Occidente: lo mismo ocurre en el romanticismo inglés y alemán, que en el simbolismo francés, que en el modernismo hispanoamericano, que en las vanguardias de diferentes lenguas. De allí que sea útil recurrir a dos textos modernistas para encontrar el modelo analógico aplicado a una sexualidad tal vez explícita.

Mi primer ejemplo es el poema XVII de los *Versos sencillos* de José Martí:

Es rubia: el cabello suelto
da más luz al ojo moro:
voy, desde entonces, envuelto
en un torbellino de oro.

La abeja estival que zumba
más ágil por la flor nueva,
no dice, como antes, “tumba”:
“Eva” dice: todo es “Eva”.

Bajo, en lo oscuro, al temido
raudal de la catarata:

HPR/20

¡y brilla el iris, tendido
sobre las hojas de plata!

Miro, ceñudo, la agreste
pompa del monte irritado:
¡y en el alma azul celeste
brota un jacinto rosado!

Voy, por el bosque, a paseo
a la laguna vecina:
y entre las ramas la veo,
y por el agua camina.

La serpiente del jardín
silba, escupe, y se resbala
por su agujero: el clarín
me tiende, trinando, el ala.

¡Arpa soy, salterio soy
donde vibra el Universo:
vengo del sol, y al sol voy:
soy el amor: soy el verso! [Martí, 36]

El poema juega con la correspondencia de dos ojos: el sol y la vulva. La combinación del color del cabello rubio (que sigue, por cierto, la tradición del Siglo de Oro de la belleza femenina) y el “ojo moro” resulta inusitada, pero fácilmente comprensible si interpretamos esta última imagen como una metáfora del órgano genital femenino; también, la rima entre “moro” y “oro” es afortunada, puesto que esa equivalencia de valor servirá después para conectar -por su color y resplandor- el oro

HPR/21

con el sol (metaforización también petrarquista).⁴ Martí juega con el claroscuro. Con la referencia a Eva se evoca el pecado original y, en la tercera estrofa, el yo ya se dirige hacia abajo: “bajo -dice-, en lo oscuro, al temido/ caudal de la catarata”. Si el cabello suelto representa una “caída”; esa “caída” (en el pecado) también se puede interpretar con su connotación de riesgo, aventura y vértigo, bien representados a través de las palabras “torbellino”, “temido” y “catarata”. Allí, abajo, dice el texto: “¡y brilla el iris, tendido/ sobre las hojas de plata!” El yo va sumando sus metales preciosos; el *blanco* de la plata es ahora el espacio desde el que irradia el *negro* del “ojo moro” (“brilla el iris”). Después, en la estrofa central del poema, se metaforiza el órgano femenino a través de la imagen del monte y de la flor (jacinto) rosada. El juego de colores reúne, en este caso, el azul del cielo con el rosa de la vulva. La metaforización posterior hará una equivalencia del “bosque” por el “monte” y de la “laguna” por el “jacinto rosado”. En este espectro edénico corre la serpiente (el falo) que “silba, escupe, y se resbala/ por su agujero”. Es éste el clímax de la relación, por lo que ya el poema vuelve al canto del pájaro (el vuelo), a la música como modo de representar el placer. Así, el texto termina con el arpa, el salterio y la vibración del universo. La analogía consiste (como diría Paz) en ver ese vértigo como una unidad que reúne todo: el origen y el fin (“vengo del sol, y al sol voy”) y que culmina emparentando el amor con la propia poesía. Quisiera reforzar esta idea (puesto que más tarde la discutiré en relación a Paz) del vínculo

⁴ En su prólogo a *Nueva picardía mexicana*, Paz analiza la identidad entre el ojo del culo y el de la cara: “Quevedo afirma que el culo es como la cara de los cíclopes. Pasamos del mundo humano al mitológico: si la cara es bestial como el culo, la bestialidad de ambos es divina o demoniaca. Para saber cómo es la cara de los cíclopes, preguntémosle a Góngora; mejor dicho a Polifemo, en el momento en que, al contemplarse en el agua, descubre su rostro: *mireme y lucir vi un sol en mi frente/ cuando en el cielo un ojo se veía/ neutra el agua dudaba a cual fe preste:/ o al cielo humano o al ciclope celeste*. Polifemo observa su cara disforme como otro firmamento. Transformaciones: el ojo del culo: el del cíclope: el del cielo. El sol disuelve la dualidad cara y culo, alma y cuerpo, en una sola imagen, deslumbrante y total. Recobramos la antigua unidad pero esa unidad no es animal ni humana sino ciclópea, mítica”. [157] Así, Martí evidentemente se inserta en esta tradición barroca, pero alterando la metáfora del ojo del culo al de la vulva.

HPR/22

entre la sexualidad y la poesía, con una estrofa de otro poema de Martí: “Mi verso es como un puñal/ que por el puño echa flor:/ mi verso es un surtidor/ que da un agua de coral”. [Martí, 29] Aquí, el manantial (el origen del agua) es la fuente generadora del verso. La imagen es lo suficientemente sugestiva como para leer en el puñal y en el surtidor: el falo; y en la flor y el agua: el semen.

La preocupación del Modernismo por la belleza adquiere así una expresión que rebasa el simple preciosismo decorativo asociado como cliché a este movimiento. El otro ejemplo exacerba aun más esos principios al llevar al extremo la noción del trabajo fónico de los modernistas. Se trata del soneto “Solo verde-amarillo para flauta. Llave de u” (1901) del uruguayo Julio Herrera y Reissig:

(Andante)	Ursula punta la boyuna yunta; la lujuria perfuma con su fruta, la púbera frescura de la ruta por donde ondula la venusa junta.	
(Piano)	Recién la hirsuta barba rubia apunta al dios Agricultura. La impoluta uña fecunda del amor, debuta	(Pianísimo)
(Crescendo)	cual una duda de nupcial pregunta.	
	Anuncian lluvias, las adustas lunas. Almizcladuras, uvas, aceitunas, gulas de mar, fortunas de las musas;	
(Forte)		
	hay bilis en las rudas armaduras; han madurado todas las verduras, y una burra hace hablar las cornamusas.	
(Fortísimo)		

[Herrera y Reissig, 77]

HPR/23

El poema es un excelente ejercicio con el lenguaje: usar la vocal “u” (junto con la “a”) en casi todas las palabras del poema es una virtud que ya antecede los experimentos que llevarán a cabo los vanguardistas. En particular, este poema podría ser el antecedente de *Trilce* IX, que hace un juego notable con la “b” y la “v”. Es tanta la exageración del poema de Herrera y Reissig que tal parece que lo que importa ya no es el contenido del poema sino su puro juego fónico. Pero mi lectura quiere enfatizar, precisamente, que ese juego fónico sí tiene un significado. Para empezar, la forma de la letra “u” representa una cavidad, una apertura. La ingeniosidad misma del título que emplea la “flauta” y la “llave de u” en un modo bastante paródico (el referente, por supuesto, es el título de una pieza musical) hace coincidir dos figuras: una alargada (el falo), la otra redonda salvo por el espacio de apertura (la vulva). En lugar de la palabra “clave” comúnmente usada en los títulos musicales se emplea “llave”, y la nota musical que rige en la pieza es la vocal que efectivamente orquesta el soneto a su manera. Las anotaciones del ritmo (también en una pieza musical) están en el poema también arbitrariamente puestas, para que correspondan con el propio ritmo sexual: sólo basta leerlas en su orden secuencial para que esta lectura tenga sentido: andante, piano, pianísimo, crescendo, forte, fortísimo (la secuencia de cuatro movimientos en una sonata es, por ejemplo: allegro, andante, scherzo y allegro, donde el allegro es rápido, y el andante lento). El tema del soneto es muy simple: una junta de bueyes jala el arado para hacer un surco en la tierra; las semillas son introducidas; gracias al agua, germinarán las plantas y las frutas. Pero la segunda lectura, la sexual, visualiza la “boyuna yunta” como un falo que va a penetrar la tierra, que es el órgano femenino. Véase que hay varias alusiones a la sexualidad que ayudarían a confirmar lo que digo: la lujuria que “perfuma con su fruta”; otra vez, el pecado, aunque esta vez en lugar de Eva quien tienta y mueve (punta) a los bueyes es Ursula; la púbera frescura indica la disposición hacia la reproducción; y el adjetivo “venusa” también indica la filiación con Venus, diosa de la belleza y del amor. En el siguiente cuarteto, hay una alusión mítica a Plutón (dios Agricultura), quien no sólo es el que fertiliza la tierra, sino también el dios (Hades) del

HPR/24

inframundo; la uña fecunda del amor no sólo es el instrumento que sirve para hacer el surco en la tierra, sino además el que penetra y “debuta”, puesto que en esta relación es la primera vez en que suceden las cosas; de allí que se agregue la palabra “nupcial”, dado que esta imagen podría indicar una “noche de bodas”. Los tercetos se refrescan con el agua de las lluvias, misma que va acompañada de fragancias y colores: las uvas y las aceitunas que insisten en el color verde de la germinación y que además asemejan por su forma los testículos; el ir y venir del mar que arroja olas con espuma: estos versos indican la segregación de semen. Al final, vuelve la música, pero en lugar de las arpas y salterios de Martí, ahora se trata de una gaita; esto es, juguetonamente se trata de una variante de la frase: “como el burro que tocó la flauta”, pero aquí se le cambia el género al animal y, al transferir la flauta a una gaita escocesa, el proceso de emitir sonido musical se torna prácticamente imposible. Este es el tipo de exageración que se burla de los preceptos de armonía de la belleza y del amor del Modernismo, pero que está sustentada indeleblemente de los mismos. El poema de Martí y el de Herrera y Reissig terminan en la música de las esferas. Pero si en el cubano hay una reunión al final del amor, el verso y el universo, en el uruguayo hay una parodia donde el decir musical depende de una burra que toca la gaita, con lo que la armonía de las esferas está desvirtuada por una imagen donde el azar y el encuentro de dos cosas tan dispares ya anticipan las técnicas de la vanguardia.

Estoy seguro que hay más ejemplos en otros escritores modernistas, pero resultaría redundante citarlos y hablar de ellos.⁵ Me

⁵ Darío mismo es otro de los poetas claves en esta tradición. Véase, como muestra, los siguientes versos del poema XVII de la sección “Otros poemas” de *Cantos de vida y esperanza*: “¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla/ —dijo Hugo—, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!./ la vida se soporta,/ tan doliente y tan corta,/ solamente por eso:/ ¡roce, mordisco o beso/ en ese pan divino/ para el cual nuestra sangre es nuestro vino!/ En ella está la lira,/ en ella está la rosa,/ en ella está la ciencia armoniosa,/ en ella se respira/ el perfume vital de cada cosa.// Eva y Cipris concentran el misterio/ del corazón del mundo./ Cuando el áureo Pegaso/ en la victoria matinal se lanza/ con el mágico ritmo de su paso/ hacia la vida y hacia la esperanza,/ si alza la crin y las narices hincha/ y sobre las montañas pone el casco sonoro/ y hacia la mar relincha,/ y el espacio se llena/ de un gran temblor de

HPR/25

guardo un poema de Delmira Agustini para después. En cuanto a la vanguardia, habría —como dije antes— textos que exploran el tema, aunque el énfasis sobre la belleza y la eufonía se desvirtúa por completo. El ejemplo de Vallejo es mucho más críptico que el de Herrera y Reissig, pero aun así comprensible:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

oro,/ es que ha visto desnuda a Anadiomena.// Gloria, ¡oh Potente a quien las sombras temen!/ ¡Que las más blancas tórtolas te inmolen!/ Pues por ti la floresta está en el polen/ y el pensamiento en el sagrado semen!'. [Darío, 280]

HPR/26

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía. [Vallejo, 72]

Intencionalmente, Vallejo juega con la ortografía de las palabras “busco” y “volver”. La “v” representa la vulva, término presente en el texto pero representado en forma de anagrama con “válvula”; la descripción no puede ser más evidente: “dos hojas anchas”, que después aparecen como “soberanos belfos” o “dos tomos de la Obra”. Todo en el poema está afectado por la “v”, repetida tres veces en el “volvver”, en “vusco” e incluso en la palabra “avía” (“todo había verdad”, debería escribirse ese verso). El acto sexual estaría representado por la grafía “v” para vulva y la “b” para pene y testículos. Pero la tercera estrofa revela que esa búsqueda termina en una frustración ante la ausencia de la amada; no se alcanza el clímax (el “toroso Vaveo”, la secreción) y el poema termina con dos versos que anhelan a la mujer, pero reconociendo una distancia que elimina las posibilidades del encuentro. Vallejo desvirtúa la analogía, el encuentro en el amor, a través de este poema lleno de “errores” y de frustración, aunque continúa la tradición moderna de filiar el lenguaje de las letras con el del cuerpo y el mundo.

III

Me parece que Paz está mucho más cerca de Martí que de esta angustia vallejana. La tradición del modernismo viene, como sabemos, del simbolismo; y, como éste, tiene su secuela en el surrealismo. Paz se apropió de muchos de los principios surrealistas, aun antes de conocerlos. Es notable que su ensayo “Poesía de soledad, poesía de comunión”, escrito en 1943 (antes de 1949, año en que data el verdadero encuentro con Bréton) es la semilla de donde va a surgir *El arco y la lira*. Allí ya está en ciernes el concepto sagrado del intento del yo por borrar y ser uno con el tú: la anulación de los pronombres que representa la experiencia de lo excelso o de lo místico. Cito un fragmento:

El miedo [del hombre] a la realidad lo lleva a divinizarla; la fascinación y el horror lo mueven a fundirse con su objeto. Quizá la raíz de esta actitud de adoración sea el amor, el instinto amoroso, que es un instinto de posesión del objeto, un querer, pero también un anhelo de fusión, de olvido, de disolución del ser en “lo otro”. En el amor no sólo interviene el instinto que nos impulsa a sobrevivir o a reproducirnos: el instinto de la muerte, verdadero instinto de perdición, fuerza de gravedad del alma, también es parte de su contradictoria naturaleza. En él alientan el arrebato silencioso, el vértigo, la seducción del abismo, el deseo de caer infinitamente y sin reposo, cada vez más hondo; y la nostalgia de nuestro origen, oscuro movimiento del hombre hacia su raíz, hacia su propio nacimiento. Porque en el amor la pareja intenta participar otra vez de ese estado en que la muerte y la vida, la necesidad y la satisfacción, el sueño y el acto, la palabra y la imagen, el tiempo y el espacio, el fruto y el labio, se confunden en una sola realidad. Los amantes descienden hacia estados cada vez más antiguos y desnudos; rescatan al animal humillado y al vegetal soñoliento que viven en cada uno de nosotros y tienen el presentimiento de la pura energía que mueve al universo y de la inercia en que culmina el vértigo de esa energía. [PL, 292]

En esta cita, uno se puede percatar de uno de los movimientos principales de la poesía de Paz: la búsqueda de un yo por fundirse con el tú, para así volver al origen, al mito de la pareja edénica y alcanzar un estado de armonía. Toda su poesía amorosa tiene ese sentido, aunque está consciente a la vez de su imposibilidad (la auto-conciencia es lo que marca la poesía de la Modernidad, según el propio Paz): la fusión es instantánea y nunca se logran borrar las diferencias. Buena parte de la obra inicial de Paz, compilada con el título *Libertad bajo palabra*, acude

HPR/28

a esta prerrogativa del amor. Por ejemplo, en su célebre “Piedra de sol”, frente a las atrocidades de la Guerra Civil española, aparecen dos amantes que desafían a los cañones y al horror de la historia:

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total... [OP, 269]

Por el amor, el hombre regresa al paraíso, al pasado; elimina el tiempo y las diferencias. La aspiración a la completud (según el mito de Platón) se logra fusionando las dos mitades escindidas.

Ya para finales de los cincuenta, Paz va explorando una sexualidad más explícita. El poema “Complementarios” de *Salamandra* es un ejemplo:

En mi cuerpo tú buscas al monte,
a su sol enterrado en el bosque.
En tu cuerpo yo busco la barca
en mitad de la noche perdida. [OP. 367]

Este poemita desarrolla un breve diálogo entre dos amantes: cada quien buscando lo que le falta para alcanzar ese “ser total”. Las imágenes del falo como el monte o el sol oculto en un bosque (esto es, los pelos púbicos), y de la vulva como una barca que también se pierde

HPR/29

en la oscuridad, me parecen muy claras y no es necesario ahondar más en el asunto. Por su brevedad, el texto no dice mucho acerca de la significación espiritual de esa búsqueda. En *Ladera Este* vendrán poemas amorosos, pero con un mayor ahondamiento y fundación en los principios del tantrismo hindú y budista. Leamos “Eje”:

Por el arcaduz de sangre
Mi cuerpo en tu cuerpo
Manantial de noche
Mi lengua de sol en tu bosque
Artesa tu cuerpo
Trigo rojo yo
Por el arcaduz de hueso
Yo noche yo agua
Yo bosque que avanza
Yo lengua
Yo cuerpo
Yo hueso de sol
Por el arcaduz de noche
Manantial de cuerpos
Tú noche del trigo
Tú bosque en el sol
Tú agua que espera
Tú artesa de huesos
Por el arcaduz de sol
Mi noche en tu noche
Mi sol en tu sol
Mi trigo en tu artesa
Tu bosque en mi lengua
Por el arcaduz del cuerpo
El agua en la noche
Tu cuerpo en mi cuerpo
Manantial de huesos
Manantial de soles [OP, 467-468]

Básicamente, el poema metaforiza el acto sexual a través de palabras simples (salvo “arcaduz” -caño por donde pasa el agua- y “artesa” -recipiente para amasar el pan-, los otros vocablos son muy comunes). Hay una dualidad clarísima: la fluctuación o diálogo entre un yo y un tú. La penetración sexual significa una unión en que dos cuerpos normalmente separados están unidos por algún tiempo. La palabra *arcaduz*, combinada de diferentes maneras, “arcaduz de sangre”, “arcaduz de hueso”, “arcaduz de sol”, es una metáfora del pene en erección; el *trigo* alude al semen; la *artesa* es una imagen de la vulva; el *bosque* está referido a ambos, el yo y el tú, puesto que (entre otras cosas) es un símil del pelo púbico; y la *lengua* no desplaza otro vocablo, y puede aludir a una sexualidad oral. Desde el punto de vista morfosintáctico, el arcaduz siempre está precedido por la preposición “por”, es decir, sirve como el puente de unión para interconectar las diferentes frases y, obviamente, los dos sujetos. Después, habría otros términos que se vinculan tanto con el yo como con el tú: cuerpo, noche, agua, sol y manantial. Esas son las palabras que delatan la unión de estos dos sujetos que culmina con la imagen del manantial: la celebración del nacimiento del agua, del origen. La compenetración hace que se borren las diferencias: “Mi cuerpo en tu cuerpo”, “Tu cuerpo en mi cuerpo”. El texto también puede dividirse simétricamente en dos partes iguales: los primeros 14 versos están demarcados por el pronombre “yo” (y por la ausencia del “tú”) (hay que diferenciar los pronombres de los adjetivos posesivos); y en los siguientes 14 aparece el pronombre “tú” (y se ausenta el “yo”). De tal modo que lo que aparece en la primera parte se revierte, de algún modo, en la segunda: “Mi cuerpo en tu cuerpo”, “Tu cuerpo en mi cuerpo”; “Mi lengua de sol en tu bosque”, “Tu bosque en mi lengua”. Los dos últimos versos prescinden de la especificidad del sujeto, puesto que se elimina la noción de un yo distinto al tú. La imagen del manantial tiene una conexión clara con la idea del origen y, a la vez, con la eyaculación. El resultado de la cópula es, obviamente, la creación. Sin embargo, al terminar con un binomio,

HPR/31

el poema no prescinde por completo de la dualidad: la figura alargada de los "huesos" remite al hombre y la figura redonda de los "soles" a la mujer.

Ahora bien, habría que enfatizar que Paz acude a la tradición al seleccionar sus palabras: la noche, el sol, el bosque, el agua, el cuerpo, son vocablos que se han repetido a lo largo de los siglos. Se trata de una estrategia típica de la poesía de Paz: usar un léxico claro, nítido, pero alternando y enriqueciendo sus combinaciones posibles. En "Eje" hay dos pronombres (el "yo" se repite 7 veces y el "tú" 4), dos adjetivos posesivos ("mi" y "tu"), once sustantivos (arcaduz, cuerpo, manantial, noche, lengua, sol, bosque, artesa, trigo, hueso y agua), un adjetivo (rojo) y sólo dos verbos (avanza y espera). A pesar de que sólo hay un adjetivo, el artificio de la composición es hacer frases adjetivales, gracias a la preposición "de": "arcaduz *de sangre*", "manantial *de noche*", "artesa *de huesos*", etc. Así, los sustantivos adquieren matices distintos, al trasladar una consistencia por otra: el arcaduz, que normalmente lleva agua, ahora se llena de sangre, hueso, noche, sol; el manantial, también de agua, se reviste de noche, cuerpos, huesos y soles, etc. La efectividad del poema estriba en la limitación de los verbos para que las frases y los sujetos se vayan amalgamando. Las únicas dos frases verbales sitúan la acción en términos de movimiento: "yo bosque que avanza", "Tú agua que espera". La emblemización de un yo masculino activo; y un tú femenino pasivo puede promover reacciones feministas, sobre todo, por la posible carga negativa del verbo "esperar". Es decir, lo que subyace en esa lectura sería ver el diálogo avanza-espera, en términos de la oposición activo-pasiva, como una relación de poder, donde uno (el yo masculino) ejerce su dominio sobre la otra (el tú femenino). Esto, obviamente, es materia de polémica: "esperar" no necesariamente debe indicar pasividad; a su vez, la pasividad tampoco implica necesariamente que ese sujeto esté en desventaja. En el "esperar", en la "pasividad" puede haber otras dimensiones (como en el silencio, por ejemplo) que escapan a esta relación de poder. En *Conjunciones y disyunciones*, Paz se refiere a la vacuidad femenina como la plenitud de la iluminación:

La palabra *Prajñāparamitā* designa a uno de los conceptos cardinales del budismo mahayana. Es la “suprema sabiduría” de los Bodisatvas y aquel que la ha alcanzado está ya en la “otra orilla”, en la otra vertiente de la realidad. Es la vacuidad última y primera. Fin y principio del saber, también es una divinidad en el panteón budista. Las imágenes en piedra, metal y madera de Nuestra Señora *Prajñāparamitā* son innumerables y algunas, por su hermosura, inolvidables. Confieso que la encarnación en la majestad del cuerpo femenino de un concepto tan abstracto como el de la sabiduría en la vacuidad, no cesa de maravillarme. [CyD, 86]

Paz continúa su exposición explicando la dualidad masculino-femenina en torno a los principios activo-pasivo. Según el tantrismo hindú el principio activo es el femenino. La representación de *Sakti*, el polo femenino de la realidad, se da casi siempre con aspectos terribles y enérgicos. Esto contradice la percepción de la mujer según el budismo, donde el polo activo es el masculino. Ahora bien, por la propia ley de simetría o correspondencia, todo símbolo tiene su antítesis que lo complementa. La abolición de la dualidad en el budismo es de signo femenino: el bien supremo (el *nirvana*) es “idéntico a la cesación de fluir de la existencia y, en su forma más alta, a la vacuidad”; la vacuidad, a su vez, es representada por el cero redondo, imagen de la mujer. En el tantrismo hindú, esa misma abolición de la dualidad, esa aspiración a la beatitud tiene que ver con la unión con el Uno, con el ser no dual, que tiene una polarización masculina. Así, en ambos casos, hay una reversión del polo con que se visualiza el género: en el budismo se va de la actividad masculina a la vacuidad femenina, mientras que en el hinduismo sucede lo contrario, es decir, la actividad femenina se disuelve en un estatismo masculino.

Esta explicación somera tiene su razón de ser si pensamos que

HPR/33

en “Eje” hay una dualidad simétrica que amalgama todos sus elementos: no sólo el yo y el tú dialogan, sino casi cada palabra se interconecta, se casa, se reúne con las otras. A pesar de su estructura binaria y de la representación diferenciada de dos sujetos, el poema de Paz subvierte los planos al hacer que todo (o casi todo) en el poema se interconecte con todo. La anulación de un signo se da gracias a la amalgama con que se combinan los sustantivos entre sí.

Ahora bien, y volviendo al diálogo entre lo que avanza y lo que espera, podríamos emitir dos lecturas diferentes: literalmente el texto alude al acto de la penetración: el “yo bosque” es una metonimia del todo por la parte, es decir, el árbol, el tronco, por el bosque; el “tronco” es otra metaforización del falo; el “Tú agua” también es una metonimia del ámbito húmedo de la vulva. Así es que si lo vemos en el puro plano de esa actividad, el poema no tendría ninguna referencia a una situación de poder, puesto que se limita a describir la acción del miembro masculino en movimiento hacia el órgano femenino. Gráficamente (según algunos estudiantes míos al analizar este poema en clase), “Eje” está mostrando el movimiento ejercido durante el acto sexual, ya que va alternando versos alineados a la izquierda y a la derecha, de tal modo que ilustran el juego del entrar y salir en el acto sexual. Por otro lado, habría que ver cómo algunas imágenes vinculadas con el tú femenino también están presentes en el yo masculino; y viceversa. Por ejemplo, el agua, casi siempre simbolizada como sustancia femenina, aparece también como una marca del hombre; lo mismo, en sentido inverso, puede decirse del sol.

La secuencia acto sexual/ amor/ lenguaje permite a Paz insistir en su noción de las correspondencias, de los vasos comunicantes de la realidad, previamente establecidas bajo la estética del surrealismo. La básica tríada poesía-amor-libertad es el principio sobre el que se fundamenta y organiza el movimiento. Así, “Eje” también remite a la noción de que todo gira alrededor del amor, que es lo que permite que todo se una con todo. La reunión entre la poesía, el amor y la libertad está dada por este principio en donde todo se funde: “Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia,

el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo... La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano”, [BC, 48] dice Paz en un ensayo sobre Breton. “Eje” sería una demostración de estas ideas, puesto que allí los elementos naturales (el agua, el sol, la noche, etc.) se reconcilian entre sí, eliminan sus diferencias y, más aún, son metáforas de la pareja. Además que, como palabras, también convergen en el plano puro de la poesía. De tal modo que el sistema de correspondencias y la analogía universal se dan con esa plenitud de contrarios a la que tanto aspiraba el surrealismo y sus precursores.⁶

Pero en estos momentos Paz está más interesado en ver antecedentes a las estéticas surrealistas; a Paz le interesaba demostrar el espacio de lo sagrado a través de la exploración de mitos y ritos antiguos. La parte medular de *Conjunciones y disyunciones* versa sobre el ritual de la ceremonia sexual en el tantrismo. Cito:

El supuesto básico del tantrismo es la abolición de los contrarios -sin suprimirlos; ese postulado lo lleva a otro: la movilidad de los significados, el continuo vaivén de los signos y sus sentidos. La carne es efectivamente concentración mental; la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría; el semen y la iluminación son uno y lo mismo; la cópula es, como

⁶ En “El surrealismo”, un ensayo de 1954, Paz dice: “La mujer es la semejanza. Y yo diría: la correspondencia. Todo rima, todo se llama y se responde. Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición ocultista, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético —la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian— nos deja vislumbrar la analogía cósmica... La poesía y el amor le revelan la existencia de ese alto lugar en donde, como dice el “Segundo Manifiesto”: ‘La vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente’.” [Originalmente en *Las peras del olmo*, tomado aquí de la recopilación de ensayos de Paz sobre el surrealismo: *La búsqueda del comienzo*, 24-25.]

HPR/35

subraya Mircea Eliade, *samarasa*, “identité de jouissance”: fusión del sujeto y el objeto, regreso al uno.

...

La ceremonia tántrica consiste en la copulación en público, ya sea de varias parejas o de una sola ante el círculo de devotos;... los Tantras prescriben formalmente que debe ser en un templo o en un lugar consagrado, de preferencia en los sitios de cremación de los muertos. Copulación sobre las cenizas: anulación de la oposición entre vida y muerte, disolución de ambas en la vacuidad... *sunyata*... La cópula es verdadera, realmente, la unión de *samsara* y *nirvana*, la perfecta identidad entre la existencia y la vacuidad, el pensamiento y el no-pensamiento. *Maithuna*: dos en uno, el loto y el rayo, la vulva y el falo, las vocales y las consonantes, el costado derecho del cuerpo y el izquierdo, el allá arriba y el aquí abajo. La unión de los cuerpos y de los principios opuestos es asimismo la realización del arquetipo hermafrodita. La reintegración en la vacuidad equivale, en el nivel psicológico individual, a la unión de la parte masculina y femenina en cada uno de nosotros. [CyD, 70, 78-79]

Así, en “Eje” se da la paradoja señalada por Paz, en cuanto se presume la abolición de los contrarios, pero sin suprimirlos. Al final, el par de versos enmarcados por la palabra “manantial” no disuelve las diferencias, puesto que hay “huesos” y hay “soles”, pero sí asume la idea de la *maithuna*, donde todo coincide con todo, la armonía alrededor del eje amoroso. Paz también encuentra la correspondencia analógica del mundo con el lenguaje, según las prácticas del tantrismo:

Si el cuerpo es tierra, y tierra santa, también es lenguaje —y lenguaje simbólico: en cada fonema y cada sílaba late una semilla (*bija*) que, al actualizarse en sonido, emite una vibración sagrada y un sentido oculto. *Rasana* representa a las

HPR/36

consonantes y *lalana* a las vocales. Las dos venas o canales del cuerpo son ahora el lado masculino y femenino del habla... El lenguaje ocupa un lugar central en el tantrismo, sistema de metáforas encarnadas... juego de ecos, correspondencias y equivalencias del lenguaje cifrado de los Tantras. [CyD, 83]

De este modo, el poema “Eje” sería una buena exposición de los principios que generan el tantrismo: amalgama de palabras, cuerpos y universo; las palabras combinadas de múltiples maneras, los cuerpos interactuando y fusionándose, y el universo representado a través de palabras como “sol”, “bosque”, “noche”, “agua”, etc.

Dentro de esta visión general acerca de la representación de la sexualidad en Paz el poema culminante es “Blanco”, uno de sus textos más conocidos. Me resulta curioso la corrección que hizo Paz a la edición original. En la “guía de lecturas”, el apartado “c” decía que la “columna de la izquierda es un poema *erótico* dividido en cuatro momentos” (mi énfasis). Las ediciones posteriores eliminaron esa palabra —“erótico”— dejando que el lector decida acerca del plano del erotismo del poema y permitiendo que lo lea de modos distintos y plurales. Hay dos ensayos (uno de Eliot Weinberger y el otro de Enrico Mario Santí) que analizan con cuidado la relación entre el tantrismo y “Blanco”. El tema sexual ha sido explorado, sobre todo, por Santí. Un modo de lectura no expuesto por Paz y que a mí me parece legítimo es el de ver el poema dividido en dos partes que se van alternando: 1) la columna del centro (5 partes), y 2) las columnas combinadas de la izquierda y la derecha (4 partes). La columna del centro es la del lenguaje; la de izquierda y derecha es la del amor. Así, el lenguaje de las correspondencias se va articulando a través de esta yuxtaposición, que implica (como se sabe) múltiples planos en que se combinan colores, sensaciones, elementos naturales y modos de conocimiento. No voy a analizar el poema con detalle.⁷ Estoy de acuerdo con Santí en que las

⁷ Véase la excelente edición de Enrico Mario Santí, *Archivo Blanco*, que reúne cartas, textos de presentación, ensayos y borradores del poema.

HPR/37

columnas de izquierda y derecha unidas (distinguidas sólo por la tipografía: letras redondas para una columna, itálicas para la otra), en dos de los fragmentos del poema, representan la cópula. De hecho, es allí donde se usan palabras explícitas, a la vez que imágenes alusivas al acto:

temblor de tierra de tu grupa *testigos los testículos solares*
lluvia de tus talones en mi espalda *falo el pensar y vulva la palabra*
ojo jaguar en espesura de pestañas *espacio es cuerpo signo*
pensamiento
la hendidura encarnada en la maleza *siempre dos sílabas enamoradas*
labios negros de la profetisa *A d i v i n a z a*
entera en cada parte te repartes *las espirales transfiguraciones*
tu cuerpo son los cuerpos del instante *es cuerpo el tiempo el mundo*
pensado soñado encarnado *visto tocado desvanecido* [OP, 493]

Desde el fragmento anterior a éste, también con las columnas unidas, hay alusiones a los órganos genitales masculinos y femeninos: “se levanta se erige...”, “el vellón de la juntura”. La poética de Paz de los años sesenta se preocupa por ver cómo los signos (las palabras) se dan en un espacio plurisignificante. No es casual que en esta época se interese por el concretismo brasileño, el estructuralismo de Claude Levi-Strauss, y la idea de la “obra abierta” de Umberto Eco. Cada uno de los versos de este fragmento es como un instante intermitente que se puede aliar con otro, dado que el sistema de yuxtaposiciones del poema permite la creatividad del propio lector. Esto es, “temblor de tierra de tu grupa”, por ejemplo, conforma una unidad de significación en sí mismo; su conexión con el verso que le sigue (a la derecha), “testigos los testículos solares”, está condicionada por una situación de contigüidad pero ése no es el único verso con que “temblor de tierra de tu grupa” puede tener vínculos. Por la naturaleza de las columnas, el verso que sigue (abajo), “lluvia de tus talones en mi espalda”, es otro modo de continuar la lectura. Pero, en mi opinión, en varias partes de “Blanco” es

HPR/38

posible conectar un verso con uno más remoto en el plano de la página. A este “temblor de tierra de tu grupa” le podría seguir “la hendidura encarnada en la maleza” o “yo soy la estela de las erosiones” (tomado de unos versos más arriba). El final del poema comprobaría lo que digo, en cuanto que se repiten muchos versos pero en una contextualización distinta; es una suma del viaje del lenguaje desde el silencio hasta la palabra, pasando por diferentes estadios de una relación amorosa, desde el *fore-play*, hasta el post-coito. El traductor al inglés de este poema (Eliot Weinberger) prefirió dejar el título original, “Blanco”, y dar una lista de significaciones: “blank, goal, white, target, etc.” A mí me gustaría agregar una equivalencia metafórica a ese título, dado el contenido del poema: “semen”.

IV

Para terminar, entre las múltiples reacciones ante estas poéticas acerca del amor y el sexo, me gustaría aludir brevemente a dos poemas de mujeres: uno de principios y otro de finales de siglo.⁸ El primer

⁸ Otro modo de ver las amalgamas del sexo y del lenguaje es atendiendo a las poéticas de la homosexualidad masculina y femenina. Señalo, tan solo, que Xavier Villaurrutia y Alejandra Pizarnik (ambos escritores con poéticas muy afines a la de Paz, aunque el primero haya sido un antecesor) trabajan la ambigüedad del lenguaje poético para velar y, a la vez, delatar la presencia del otro(a). Por ejemplo, Pizarnik utiliza un interlocutor femenino que puede ser metaforizado —como en Paz— con la poesía, la palabra, la mujer. El juego radica en pretender que esa otra a la que se dirige es ella misma: un yo desdoblado: “Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo” [Pizarnik, 167] Parece claro que ese tú es un sujeto distinto y, sin embargo, al colocarla “del otro lado” hace que el lector piense automáticamente en un espejo, es decir, en un reflejo del mismo yo. Así, el deseo sexual se vela en el secreto de la otra que está en lo ambiguo de aquello que está presente, pero oculto. Más reciente —y heredero de los juegos fónicos de un Herrera y Reissig—, Néstor Perlongher ha vuelto a la suntuosidad decorativa del Modernismo en sus poemas cargados de sexualidad: “En el condón del jopo, engominado, arisco, mecha o franja de sombras en la metáfora que avanza, sobra, sobre el condón del jopo la mirada que acecha despeinarlo, rodar la redecilla en las guedejas” [Perlongher, 20]

HPR/39

ejemplo viene del Modernismo mismo, de Delmira Agustini. Como se sabe, esta poeta es la primera en introducir la visión femenina dentro de una corriente estética masculina que se preocupaba por cantarle a la belleza (y a la mujer). Fue avalada por el propio Darío, quien escribió un brevísimo prólogo (“Pórtico”) a *Los cálices vacíos* (1913). Impresiona el erotismo de Agustini, dada la época en que escribió. Veamos “El intruso”:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura,
Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera!
[de *El libro blanco*, Agustini, 168]

Es interesante que titule el poema “El intruso”, puesto que le da un tono de cierta agresividad: alguien viola un espacio vedado y se introduce en él. La yo del poema juega con la idea de una posible relación ilícita, lo que ya burla el concepto de la mujer (blanca, pura, casta, virgen, santa; en el poema “De blanco” de Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo) emitido en poemas anteriores. La yo se atreve a desafiar las buenas costumbres de su sociedad con este poema que

HPR/40

impulsa el deseo de libertad a través del encuentro amoroso. Sin embargo, el erotismo de Agustini en este texto no logra apartarse de los modelos modernistas masculinos, como bien apunta Magdalena García Pinto. La idea del canto (recuérdese Martí, Herrera y Reissig, Paz), la iluminación por el amor, la sumisión y dependencia de la mujer (“Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas”), los tópicos de la noche, los colores (la “mancha de luz y de blancura”, que es a la vez, una metáfora del éxtasis y una referencia directa al semen), son modos en que se da la escena poética modernista. La diferencia es que los papeles están invertidos: el hombre (y no la mujer) es el que trae la luz y al que se le metaforiza (“ojos de diamante”, “labios de frescura”, “cabeza fragante”). Tal vez, la Agustini más radical (la que se rebela) es la posterior, la que desvirtúa los modelos de belleza modernistas, a través de sus textos referidos al cisne, como ha demostrado Sylvia Molloy.

La poesía de Coral Bracho acude a un verso denso, que elimina la lógica secuencial y reinventa su sintaxis. El tropo de mayor uso es la metonimia (aunque la metáfora no está descartada del todo), lo que impide una visualización global en sus textos. El primer poema de *El ser que va a morir* (1981), originalmente sin título y después, en una recopilación, llamado “En la humedad cifrada”, dice:

Oigo tu cuerpo en la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas —cieno bullente— landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo

HPR/41

en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) Toco
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros
 en tu fragua envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
-siglas inmersas; blastos-. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
los hervideros. [Bracho, 9]

Lo primero que llama la atención en este poema, sobre todo después de leer “Eje”, es su vocabulario. Un número considerable de palabras tiene que ver con el agua estancada o la tierra fangosa: limo, delta, cieno, ciénaga, lama, légamo, landa, gleba, embalse; algunas otras frases remiten a líquidos espesos o grasientos: savias densas, designios musgosos, selvas untuosas, muslos ungidos; el desborde o el manantial también está presente, a través del venero. Este poema habla de la sexualidad de un modo metonímico (las partes por el todo, es decir, los líquidos segregados durante el acto sexual o la piel de los cuerpos, ciertos órganos), en una mirada exclusiva sobre la superficie del contacto. Dentro de esa introspección metonímica también hay lenguaje directo e indirecto: se dicen las palabras tal cual: esperma, semen; o se metaforizan, a través de los vocablos alusivos a lo espeso y fangoso.

El texto puede ser fragmentado a través de las secciones que van conformando los diferentes verbos: *oigo*, *bebo*, *huelo*, *oigo*, *toco*, *abro*, *oigo*. A excepción de “abro”, los demás se refieren a cuatro de los cinco sentidos: el oído, el gusto, el olfato y el tacto. ¿Y la vista?, ¿por qué no dice *veo* o *miro*? Tal vez porque la experiencia sexual pertenece a la oscuridad: se suele hacer en la noche y con la luz apagada. Incluso, un hábito muy común en los amantes es cerrar los ojos. Los otros sentidos

HPR/42

son los que despiertan. Se huelen las fragancias del cuerpo y sus secreciones; se palpan las pieles, los órganos; se besa, se chupa; se oyen las exclamaciones del placer. Justo por estas razones, el poema de Bracho se concentra en las viscosidades emitidas en el sexo.

El poema de Bracho se forja como una introyección en lo aparentemente marginal del acto: las sustancias que lo constituyen. Es decir, Bracho acude a las emisiones de la sexualidad, a la celebración de los sentidos, a la superficie de cosas que se pueden oír, oler, tocar y gustar. Por esa razón, las sinestesias son frecuentes en el texto. Tal vez la más llamativa sea: "Oigo (tu semen táctil)", donde se desborda el plano sintáctico del paréntesis y, además, se agrega el sentido del tacto a la confluencia entre oído y vista. Después, volveré a esta frase.

También a diferencia de "Eje", en este texto hay una sola emisión de voz que va del yo al tú (masculino), pero no se establece una relación de intercambio: el tú, al juzgar por su silencio, es el inactivo; claro, el hecho mismo de la eyaculación sugiere intrínsecamente actividad, pero la que actúa y habla es el yo femenino. De algún modo, se revierte la larga tradición masculina de cantarle a la mujer y de pedirle que consuma los favores sexuales (i.e., el *carpe diem* como pretexto en un Garcilaso, un Quevedo o un Góngora). En este poema de Coral Bracho, no sabemos lo que hace el hombre, salvo que produce esperma. De hecho, se podría leer el texto como el acto de una excitación, sin que realmente aparezca la penetración o el sexo femenino. El yo seduce, actúa: recorre y hace desbordar el sexo masculino. Desde esa perspectiva, se invierten los planos tradicionales de la relación heterosexual al hacer que el misterio (o el absoluto del que hablan románticos y surrealistas) no esté en la mujer, sino en el hombre, en la "humedad cifrada", en las "larvas" del esperma masculino. No estoy seguro si se puede aplicar al poema la noción del placer del feminismo francés, puesto que por lo menos aquí la anatomía de la que se habla es la del hombre. De todos modos, la abundancia de palabras, la desmesura metafórica y metonímica de Bracho sí coincide con la idea de que la mujer ha salido de la represión silenciosa a que estaba sometida y ahora encuentra en el exceso un modo de confrontar la tradición (masculina)

HPR/43

donde rige el orden, el equilibrio y la simetría. Si Freud o el Paz de *El laberinto de la soledad* veían en la propia anatomía femenina una cavidad que —según ellos— signaba su pasividad, aquí, Coral Bracho ha hecho que su yo sea el que dirija la acción en el sexo, el que haga y dirija la actividad sexual.

En el poema de Bracho también hay una visión del amor como un acto de lo sagrado. Varias imágenes del texto insisten, de modo directo, metafórico o metonímico, en el espacio de la casa divina: “suave oráculo espeso”, “templo”, “ábside fértil”, “atrios”. El santuario es la casa del cuerpo; y éste, a su vez, está representado en su forma sexual, en las sustancias que atestiguan el resultado del éxtasis. De igual modo, Bracho sigue la poética de Paz en cuanto también hay un deseo de llegar a los orígenes: el texto alude al germen de la vida, a la creación, al nacimiento del agua (“veneros”) y de las cosas del mundo (“larvas”, “blastos”). La palabra “veneros”, incluso, conlleva en sí “eros” (al igual que la última palabra del poema: “hervideros”), implicando el vínculo entre el origen, el nacimiento, la germinación y el erotismo. Si “Oigo (tu semen táctil)” es una sinestesia capaz de desbordar los límites del lenguaje, también es una metáfora de la poesía como resultado del placer, en cuanto esta imagen puede ser metapoética y referirse al acto mismo de escuchar esa explosión viscosa que es el poema, la sustancia más tangible del placer. Bracho, de este modo, continúa la veta paciana de considerar al lenguaje como otro modo del erotismo. En *La llama doble. Amor y erotismo* (1993), uno de los últimos libros que publicó en vida, Paz resume la tradición que hemos intentado delinear en nuestro ensayo:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje -sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas- es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a

HPR/44

su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo el acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos: la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. [LLD, 10]

Bibliografía

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Edición de Magdalena García Pinto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- Bracho, Coral. *Bajo el destello líquido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Huellas de luz*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. [Lecturas Mexicanas. Tercera Serie Núm. 92] Incluye *Peces de piel fugaz*, *El ser que va a morir* y *Tierra de entraña ardiente*.
- . *El ser que va a morir*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- Castañón, Adolfo. “Aquí otra cosa: Coral Bracho”, presentación a *Huellas de luz*, 11-14.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Prólogo de Angel Rama. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosa selecta*. Edición de Alicia Migdal. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Huerta, David. “Figuraciones de la pirámide. Una década de poemas mexicanos: 1970-1980.” *Camp de L’Arpa* 74 (abril 1980): 14-19.
- Martí, José. *Obra literaria*. Edición de Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Nueva picardía mexicana*. A. Jiménez, editor. “Introito” de Octavio Paz.

HPR/45

- México: Editores Mexicanos Unidos, 1971.
- Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. [BC] Madrid: Fundamentos, 1974.
- . *Conjunciones y disyunciones*. [CyD] México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Los hijos del limo*. [HL] Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- . *La llama doble. Amor y erotismo*. [LLD] Barcelona: Seix-Barral, 1993.
- . *Obra poética (1935-1988)*. [OP] Barcelona: Seix-Barral, 1990.
- . *Primeras letras (1931-1943)*. [PL] Edición de Enrico Mario Santí. México: Editorial Vuelta, 1988.
- Perlongher, Néstor. *Hule*. Buenos Aires: Ediciones Ultimo Reino, 1989
- Picardía mexicana*. A. Jiménez, editor. México: Editores Mexicanos Unidos, 1960.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Edición de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Santí, Enrico Mario (editor). *Archivo Blanco*. México: Ediciones del Equilibrista, El Colegio Nacional, 1995.
- . “Salida. ‘Esto no es un poema’,” en *Archivo Blanco*, 235-321.
- Sefamí, Jacobo. “El deseo en la membrana del lenguaje: la poesía de Coral Bracho”. *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 253 (enero 1992): 30-33.
- Vallejo, César. *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid: Editorial Cátedra, 1991.
- Weinberger, Eliot. “Paz en la India,” en *Archivo Blanco*, 189-202.